COLLECTION CHANTECLER

MORCEAUX CHOISIS

DE

VICTOR HUGO

III. LE DRAMATURGE

U d'/of OTTAWA
39003002483187

SANTIAGO DE CHILE

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/morceauxchoisisd03hugo

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

COLLECTION CHANTECLER

M. R.

MORCEAUX CHOISIS

DE

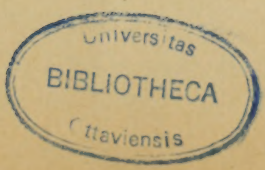
VICTOR HUGO

III. LE DRAMATURGE

Editions de la Librairie Française

Casilla 43-D

Santiago de Chile



ES PROPIEDAD

NSCRIPCIÓN N.° 9536

PQ
2282
.E3
1900z
N.3

BIOGRAPHIE DE VICTOR HUGO

1802-26 Février. — Naissance, à Besançon, de Víctor Hugo, troisième fils de Joseph-Léopold Sigisbert Hugo, alors commandant, futur général, et de Sophie Trébuchet.

1809 à 1818. — Etudes à Paris avec le Père de Larivière, à Madrid, au Collège des Nobles; de nouveau à Paris, à la pension Decotte et Cordier et au Lycée Louis le Grand.

1819. — Victor Hugo reçoit le Lys d'or de l'Académie des Jeux Floraux de Toulouse pour son ode sur le "Rétablissement de la statue de Henri IV".

1820. — Publication, dans le Conservateur Littéraire, de quelques poèmes, dont Moïse sur le Nil.

1822-Juin. — Publication des Odes et Poésies diverses.

1822-12 Octobre. — Mariage de Victor Hugo et d'Adèle Foucher.

1823-16 Juillet. — Naissance de Léopold Hugo, leur premier fils, qui meurt le 9 Octobre suivant.

1824-28 Août. — Naissance de Léopoldine.

1825-Avril. — Victor Hugo est fait Chevalier de la Légion d'Honneur.

1826-9 Novembre. — Naissance de Charles Hugo.

1827-5 Décembre. — Publication de Cromwell.

1828-29 Janvier. — Mort du Général Comte Hugo, père de Victor.

1828-21 Octobre. — Naissance de François-Victor Hugo.

1830-25 Février. — Représentation d'Hernani à la Comédie Française.

1830-28 Juillet. — Naissance d'Adèle.

1831-16 Mars. — Publication de Notre-Dame de Paris.

1837-Octobre. — Victor Hugo compose la Tristesse d'Olympio.

1841-7 Janvier. — Victor Hugo est élu à l'Académie Française, après trois échecs successifs (contre Dupaty, Mignet et Flourens).

1843-15 Février. — Mariage de Léopoldine Hugo et de Charles Vacquerie.

1843-4 Septembre. — Léopoldine et son mari se noient dans la Seine, à Villequier.

1845-13 Avril. — Le Vicomte Victor Hugo est nommé Pair de France.

1848-24 Février. — Victor Hugo essaie, en vain, après l'abdication de Louis Philippe, de faire proclamer la duchesse d'Orléans, régente.

1848-5 Juin. — Il est élu député de Paris à l'Assemblée Constituante.

1849-13 Mai. — Victor Hugo est élu député de Paris à l'Assemblée législative.

1851-2 et 3 Décembre. — Victor Hugo qui, dès le 17 Juillet, avait dénoncé, à l'Assemblée, les ambitions du Prince-président, est élu membre du Comité de résistance au Coup d'Etat, rédige, avec Jules Favre, le décret de déchéance et s'efforce, en vain, de retourner l'armée contre Louis-Bonaparte.

1851-9 Décembre. — Le Prince-président, par décret, expulse du territoire français Victor Hugo et 71 autres représentants du peuple.

1851-11 Décembre.—Victor Hugo, déguisé en ouvrier, réussit à gagner Bruxelles.

1851-12 Décembre-1852-1er. Août. — Séjour à Bruxelles.

1852-5 Août. — Arrivée à Jersey.

1853-Novembre. — Publication des Châtiments à Bruxelles.

1855-31 Octobre. — Départ de Jersey, arrivée à Guernesey.

1855-23 Avril. — Publication des Contemplations à Paris.

1856-5 Octobre. — Installation à Hauteville-House, à Guernesey.

1859-18 Août. — Victor Hugo refuse l'amnistie et s'engage à ne rentrer en France qu'avec la liberté.

1859-26 Septembre. — Publication de la Légende des Siècles (lère série).

1862-3 Avril-30 Juin. — Publication des Misérables en 10 volumes, à Bruxelles et à Paris.

1865-18 Octobre. — Mariage, à Bruxelles, de Charles Hugo avec Alice Lehaenne.

1868-16 Août. — Naissance de Georges Hugo, fils de Charles.

1868-27 Août. — Mort de Mme. Victor Hugo.

1870-5 Septembre. — Rentrée triomphale de Victor Hugo à Paris, le lendemain de la proclamation de la République.

1871.—Elu, le 8 Février, député de Paris à l'assemblée nationale, il démissionne, à Bordeaux, le 8 Mars, pour protester contre la non validation de l'élection de Garibaldi.

1871-13 Mars. — Mort subite de Charles Hugo à Bordeaux.

1873-26 Décembre. — Mort de François-Victor Hugo.

1876-30 Janvier. — Victor Hugo est élu Sénateur de Paris.

1881-25 Février.—Célébration officielle de l'entrée de Victor Hugo dans sa quatre-vingtième année.

1883-11 Mai. — Mort de Mme. Juliette Drouet, fidèle compagne de Victor Hugo durant la majeure partie de sa vie littéraire.

1885-22 Mai. — Mort de Victor Hugo.

CHRONOLOGIE des ŒUVRES THEATRALES de VICTOR HUGO

1827-5 Décembre. — Publication de "Cromwell".

1828-13 Février. — Représentation et échec, à l'Odéon, d'"Amy Robsart", drame en prose, signé par le beau-frère de Victor Hugo, Paul Foucher. Cette pièce ne sera publiée qu'en 1898, dans l'oeuvre posthume de Victor Hugo.

1830-25 Février. — Représentation d'"Hernani" à la Comédie Française.

1831-11 Août. — Représentation de "Marion de Lorme" à la Porte-Saint-Martin (La représentation de Marion de Lorme, achevée en 1829 et reçue à la Comédie Française, avait été interdite le 13 Août 1829).

1832-22 Novembre. — Première du "Roi s'amuse", à la Comédie Française. La représentation en est interdite, le lendemain, comme "outrageant les moeurs".

1833-2 Février. — Représentation de "Lucrèce Borgia", drame en prose, à la Porte-Saint-Martin.

6 Novembre. — "Marie Tudor", autre drame en prose, est donné à son tour, à la Porte-Saint-Martin.

1835-28 Avril. — Première d' "Angelo, tyran de Padoue", drame en prose, à la Comédie Française.

1836-14 Novembre. — Représentation, à l'Académie Royale de musique, de "La Esmeralda", opéra tiré de Notre-Dame-de-Paris. (Musique de Mademoiselle Louise Bertin. Livret de Victor Hugo).

1838-8 Novembre. — Première de "Ruy Blas", au théâtre de la Renaissance.

1843-7 Mars. — Représentation des "Burgraves", à la Comédie Française.

1882-2 Juin. — Publication de "Torquemada" (drame en 5 actes).

Œuvres Posthumes

1886. — Le Théâtre en liberté.

1898. — Outre Amy Robsart (cf. 13 Février 1828), une pièce inachevée, "Les Jumeaux", écrite en 1839, jusqu'au milieu du 3 ème acte.

PREFACE DE CROMWELL

(1827)

Le drame qu'on va lire n'a rien qui le recommande à l'attention ou à la bienveillance du public. Il n'a point, pour attirer sur lui l'intérêt des opinions politiques, l'avantage du VETO de la censure administrative, ni même, pour lui concilier tout d'abord la sympathie littéraire des hommes de goût, l'honneur d'avoir été officiellement rejeté par un comité de lecture infaillible.

Il s'offre donc aux regards, seul, pauvre et nu, comme l'infirme de l'évangile, "solus, pauper, nudus".

Ce n'est pas du reste sans quelque hésitation que l'auteur de ce drame s'est déterminé à le charger de notes et d'avant-propos. Ces choses sont d'ordinaire fort indifférentes aux lecteurs. Ils s'informent plutôt du talent d'un écrivain que de ses façons de voir; et, qu'un ouvrage soit bon ou mauvais, peu leur importe sur quelles idées il est assis, dans quel esprit il a germé. On ne visite guère les caves d'un édifice dont on a parcouru les salles, et quand on mange le fruit de l'arbre, on se soucie peu de la racine.

D'un autre côté, notes et préfaces sont quelquefois un moyen commode d'augmenter le poids d'un livre et d'accroître, en apparence du moins, l'importance d'un travail; c'est une tactique semblable à celle de ces gé-

néraux d'armée, qui, pour rendre plus imposant leur front de bataille, mettent en ligne jusqu'à leurs bagages. Puis, tandis que les critiques s'acharnent sur la préface et les érudits sur les notes, il peut arriver que l'ouvrage lui-même leur échappe et passe intact à travers leurs feux croisés, comme une armée qui se tire d'un mauvais pas entre deux combats d'avant-postes et d'arrière garde.

Ces motifs, si considérables qu'ils soient, ne sont pas ceux qui ont décidé l'auteur. Ce volume n'avait pas besoin d'être "enflé", il n'est déjà que trop gros. Ensuite, et l'auteur ne sait comment cela se fait, ses préfaces, franches et naïves, ont toujours servi près des critiques plutôt à le compromettre qu'à le protéger. Loin de lui être de bons et fidèles boucliers, elles lui ont joué le mauvais tour de ces costumes étranges qui, signalant dans la bataille le soldat qui les porte, lui attirent tous les coups et ne sont à l'épreuve d'aucun.

Des considérations d'un autre ordre ont influé sur l'auteur. Il lui a semblé que, si, en effet, on ne visite guère par plaisir les caves d'un édifice, on n'est pas fâché quelquefois d'en examiner les fondements. Il se livrera donc, encore une fois, avec une préface, à la colère des feuilletons. "Che sara, sara". Il n'a jamais pris grand souci de la fortune de ses ouvrages, et il s'effraye peu du qu'en-dira-t-on littéraire. Dans cette flagrante discussion qui met aux prises les théâtres et l'école, le public et les académies, on n'entendra peut-être pas sans quelque intérêt la voix d'un solitaire "apprentif" de nature et de vérité, qui s'est de bonne heure retiré du monde littéraire par amour des lettres, et qui apporte de la bonne foi à défaut de "bon goût", de la conviction à défaut de talent, des études à défaut de science.

Il se bornera, du reste, à des considérations générales sur l'art, sans en faire le moins du monde un bou-

levard à son propre ouvrage, sans prétendre écrire un réquisitoire ni un plaidoyer pour ou contre qui que ce soit. L'attaque ou la défense de son livre est pour lui moins que pour tout autre la chose importante. Et puis les luttes personnelles ne lui conviennent pas. C'est toujours un spectacle misérable que de voir ferrailler les amours-propres. Il proteste donc d'avance contre toute interprétation de ses idées, toute application de ses paroles, disant avec le fabuliste espagnol:

Quien haga aplicaciones
Con su pan se lo coma.

A la vérité, plusieurs des principaux champions des "saines doctrines littéraires" lui ont fait l'honneur de lui jeter le gant, jusque dans sa profonde obscurité, à lui, simple et imperceptible spectateur de cette curieuse mêlée. Il n'aura pas la fatuité de le relever. Voici, dans les pages qui vont suivre, les observations qu'il pourrait leur opposer; voici sa fronde et sa pierre; mais d'autres, s'ils veulent, les jetteront à la tête des Goliaths "classiques".

Cela dit, passons.

Partons d'un fait: la même nature de civilisation, ou, pour employer une expression plus précise, quoique plus étendue, la même société n'a pas toujours occupé la terre. Le genre humain dans son ensemble a grandi, s'est développé, a mûri comme un de nous. Il a été enfant, il a été homme; nous assistons maintenant à son imposante vieillesse. Avant l'époque que la société moderne a nommée antique, il existe une autre ère, que les anciens appelaient "fabuleuse", et qu'il serait plus exact d'appeler "primitive". Voilà donc trois grands ordres de choses successifs dans la civilisation, depuis son origine jusqu'à nos jours. Or, comme la poésie se superpose toujours à la société, nous allons essayer de

démêler, d'après la forme de celle-ci, quel a dû être le caractère de l'autre, à ces trois grands âges du monde : les temps primitifs, les temps antiques, les temps modernes.

Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui. En présence des merveilles qui l'éblouissent et qui l'enivrent, se première parole n'est qu'un hymne. Il touche encore de si près à Dieu que toutes ses méditations sont des extases, tous ses rêves des visions. Il s'épanche, il chante comme il respire. Sa lyre n'a que trois cordes, Dieu, l'âme, la création ; mais ce triple mystère enveloppe tout, mais cette triple idée comprend tout. La terre est encore à peu près déserte. Il y a des familles, et pas de peuples ; des pères, et pas de rois. Chaque race existe à l'aise ; point de propriété, point de loi, point de froissements, point de guerres. Tout est à chacun et à tous. La société est une communauté. Rien n'y gêne l'homme. Il mène cette vie pastorale et nomade par laquelle commencent toutes les civilisations, et qui est si propice aux contemplations solitaires, aux capricieuses rêveries. Il se laisse faire, il se laisse aller. Sa pensée, comme sa vie, ressemble au nuage qui change de forme et de route, selon le vent qui le pousse. Voilà le premier homme, voilà le premier poète. Il est jeune, il est lyrique. La prière est toute sa religion : l'ode est toute sa poésie.

Ce poème, cette ode des temps primitifs, c'est la Genèse.

Peu à peu cependant cette adolescence du monde s'en va. Toutes les sphères s'agrandissent ; la famille devient tribu, la tribu devient nation. Chacun de ces groupes d'hommes se parque autour d'un centre commun, et voilà les royaumes. L'instinct social succède à l'instinct nomade. Le camp fait place à la cité, la tente au palais, l'arche au temple. Les chefs de ces naissants

états sont bien encore pasteurs mais pasteurs de peuples; leur bâton pastoral a déjà forme de sceptre. Tout s'arrête et se fixe. La religion prend une forme; les rites règlent la prière; le dogme vient encadrer le culte. Ainsi le prêtre et le roi se partagent la paternité du peuple; ainsi à la communauté patriarcale succède la société théocratique.

Cependant les nations commencent à être trop serrées sur le globe. Elles se gênent et se froissent; de là les chocs d'empires, la guerre. Elles débordent les unes sur les autres; de là les migrations de peuples, les voyages. La poésie reflète ces grands événements; des idées elle passe aux choses. Elle chante les siècles, les peuples, les empires. Elle devient épique, elle enfante Homère.

Homère, en effet, domine la société antique. Dans cette société, tout est simple, tout est épique. La poésie est religion, la religion est loi. A la virginité du premier âge a succédé la chasteté du second. Une sorte de gravité solennelle s'est empreinte partout, dans les moeurs domestiques comme dans les moeurs publiques. Les peuples n'ont conservé de la vie errante que le respect de l'étranger et du voyageur. La famille a une patrie; tout l'y attache; il y a le culte du foyer, le culte des tombeaux.

Nous le répétons, l'expression d'une pareille civilisation ne peut être que l'épopée. L'épopée y prendra plusieurs formes, mais ne perdra jamais son caractère. Pindare est plus sacerdotal que patriarcal, plus épique que lyrique. Si les annalistes, contemporains nécessaires de ce second âge du monde, se mettent à recueillir les traditions et commencent à compter avec les siècles, ils ont beau faire, la chronologie ne peut chasser la poésie; l'histoire reste épopée. Hérodè est un Homère.

Mais c'est surtout dans la tragédie antique que

l'épopée ressort de partout. Elle monte sur la scène grecque sans rien perdre en quelque sorte de ses proportions gigantesques et démesurées. Ses personnages sont encore des héros, des demi-dieux, des dieux; ses ressorts, des songes, des oracles, des fatalités; ses tableaux, des dénombrements, des funérailles, des combats. Ce que chantaient les rapsodes, les acteurs le déclament, voilà tout.

Il y a mieux. Quand toute l'action, tout le spectacle du poème épique ont passé sur la scène, ce qui reste, le choeur le prend. Le choeur commente la tragédie, encourage les héros, fait des descriptions, appelle et chasse le jour, se réjouit, se lamente, quelquefois donne la décoration, explique le sens moral du sujet, flatte le peuple qui l'écoute. Or, qu'est-ce que le choeur, ce bizarre personnage placé entre le spectacle et le spectateur, sinon le poète complétant son épopée?

Le théâtre des anciens est, comme leur drame, grandiose, pontifical, épique. Il peut contenir trente mille spectateurs; on y joue en plein air, en plein soleil; les représentations durent tout le jour. Les acteurs grossissent leur voix, masquent leurs traits, haussent leur stature; ils se font géants, comme leurs rôles. La scène est immense. Elle peut représenter tout à la fois l'intérieur et l'extérieur d'un temple, d'un palais, d'un camp, d'une ville. On y déroule de vastes spectacles. C'est, et nous ne citons ici que de mémoire, c'est Prométhée sur sa montagne; c'est Antigone cherchant du sommet d'une tour son frère Polynice dans l'armée ennemie (les Phéniciennes) ; c'est Evadné se jetant du haut d'un rocher dans les flammes où brûle le corps de Capanée ("les Suppliantes" d'Euripide) ; c'est un vaisseau qu'on voit surgir au port, et qui débarque sur la scène cinquante princesses avec leur suite ("les Suppliantes", d'Eschyle). Architecture et poésie, là, tout porte un caractère monumental. L'antiquité n'a rien de

plus solennel, rien de plus majestueux. Son culte et son histoire se mêlent à son théâtre. Ses premiers comédiens sont des prêtres; ses jeux scéniques sont des cérémonies religieuses, des fêtes nationales.

Une dernière observation qui achève de marquer le caractère épique de ces temps, c'est que par les sujets qu'elle traite, non moins que par les formes qu'elle adopte, la tragédie ne fait que répéter l'épopée. Tous les tragiques anciens détaillent Homère. Mêmes fables, mêmes catastrophes, mêmes héros. Tous puisent au fleuve homérique. C'est toujours l'Iliade et l'Odyssée. Comme Achille traînant Hector, la tragédie grecque tourne autour de Troie.

Cependant l'âge de l'épopée touche à sa fin. Ainsi que la société qu'elle représente, cette poésie s'use en pivotant sur elle même. Rome calque la Grèce, Virgile copie Homère; et, comme pour finir dignement, la poésie épique expire dans ce dernier enfantement.

Il était temps. Une autre ère va commencer pour le monde et pour la poésie.

Une religion spiritualiste, supplantant le paganisme matériel et extérieur, se glisse au coeur de la société antique, la tue, et dans ce cadavre d'une civilisation décrépite dépose le germe de la civilisation moderne. Cette religion est complète, parce qu'elle est vraie; entre son dogme et son culte, elle scelle profondément la morale. Et d'abord, pour premières vérités, elle enseigne à l'homme qu'il a deux vies à vivre; l'une passagère, l'autre immortelle; l'une de la terre, l'autre du ciel. Elle lui montre qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps; en un mot, qu'il est le point d'intersection, l'anneau commun des deux chaînes d'êtres qui embrassent la création, de la série des êtres matériels et de la série des êtres incorporels, la première, partant

de la pierre pour arriver à l'homme, la seconde, partant de l'homme pour finir à Dieu.

Une partie de ces vérités avait peut-être été soupçonnée par certains sages de l'antiquité, mais c'est de l'évangile que date leur pleine, lumineuse et large révélation. Les écoles payennes marchaient à tâtons dans la nuit, s'attachant aux mensonges comme aux vérités dans leur route de hasard. Quelques-uns de leurs philosophes jetaient parfois sur les objets de faibles lumières qui n'en éclairaient qu'un côté, et rendaient plus grande l'ombre de l'autre. De là tous ces fantômes créés par la philosophie ancienne. Il n'y avait que la sagesse divine qui dût substituer une vaste et égale clarté à toutes ces illuminations vacillantes de la sagesse humaine. Pythagore, Epicure, Socrate, Platon, sont des flambeaux; le Christ, c'est le jour.

Du reste, rien de plus matériel que la théogonie antique. Loin qu'elle ait songé, comme le christianisme, à diviser l'esprit du corps, elle donne forme et visage à tout, même aux essences, même aux intelligences. Tout chez elle est visible, palpable, charnel. Ses dieux ont besoin d'un nuage pour se dérober aux yeux. Ils boivent, mangent, dorment. On les blesse, et leur sang coule; on les estropie, et les voilà qui boitent éternellement. Cette religion a des dieux et des moitiés de dieux. Sa foudre se forge sur une enclume, et l'on y fait entrer, entre autres ingrédients, trois rayons de pluie tordue, "tres imbris torti radios". Son Jupiter suspend le monde à une chaîne d'or; son soleil monte un char à quatre chevaux; son enfer est un précipice dont la géographie marque la bouche sur le globe; son ciel est une montagne.

Aussi le paganisme, qui pétrit toutes ses créations de la même argile, rapetisse la divinité et grandit l'homme. Les héros d'Homère sont presque de même taille que ses dieux. Ajax défie Jupiter. Achille vaut

Mars. Nous venons de voir comme au contraire le christianisme sépare profondément le souffle de la matière. Il met un abîme entre l'âme et le corps, un abîme entre l'homme et Dieu.

A cette époque, et pour n'omettre aucun trait de l'esquisse à laquelle nous nous sommes aventuré, nous ferons remarquer qu'avec le christianisme et par lui, s'introduisait dans l'esprit des peuples un sentiment nouveau, inconnu des anciens et singulièrement développé chez les modernes, un sentiment qui est plus que la gravité et moins que la tristesse: la mélancolie. Et, en effet, le coeur de l'homme, jusqu'alors engourdi par des cultes purement hiérarchiques et sacerdotaux, pouvait-il ne pas s'éveiller et sentir germer en lui quelque faculté inattendue, au souffle d'une religion humaine parce qu'elle est divine, d'une religion qui fait de la prière du pauvre la richesse du riche, d'une religion d'égalité, de liberté, de charité? Pouvait-il ne pas voir toutes choses sous un aspect nouveau, depuis que l'évangile lui avait montré l'âme à travers les sens, l'éternité derrière la vie?

D'ailleurs, en ce moment-là même, le monde subissait une si profonde révolution, qu'il était impossible qu'il ne s'en fît pas une dans les esprits. Jusqu'alors les catastrophes des empires avaient été rarement jusqu'au coeur des populations; c'étaient des rois qui tombaient, des majestés qui s'évanouissaient, rien de plus. La foudre n'éclatait que dans les hautes régions, et, comme nous l'avons déjà indiqué, les événements semblaient se dérouler avec toute la solennité de l'épopée. Dans la société antique, l'individu était placé si bas, que, pour qu'il fût frappé, il fallait que l'adversité descendit jusque dans sa famille. Aussi ne connaissait-il guère l'infortune, hors des douleurs domestiques. Il était presque inouï que les malheurs généraux de l'état dérangeassent sa vie. Mais à l'instant où vint s'établir

la société chrétienne, l'ancien continent était bouleversé. Tout était remué jusqu'à la racine. Les événements, chargés de ruiner l'ancienne Europe et d'en rebâtir une nouvelle, se heurtaient, se précipitaient sans relâche, et poussaient les nations pêle-mêle, celles-ci au jour, celles-là dans la nuit. Il se faisait tant de bruit sur la terre, qu'il était impossible que quelque chose de ce tumulte n'arrivât pas jusqu'au coeur des peuples. Ce fut plus qu'un écho, se fut un contre-coup. L'homme, se repliant sur lui-même en présence de ces hautes vicissitudes, commença à prendre en pitié l'humanité, à méditer sur les amères dérisions de la vie. De ce sentiment, qui avait été pour Caton payen le désespoir, le christianisme fit la mélancolie.

En même temps, naissait l'esprit d'examen et de curiosité. Ces grandes catastrophes étaient aussi de grands spectacles, de frappantes péripéties. C'était le nord se ruant sur le midi, l'univers romain changeant de forme, les dernières convulsions de tout un monde à l'agonie. Dès que ce monde fut mort, voici que des nuées de rhéteurs, de grammairiens, de sophistes, viennent s'abattre, comme des moucherons, sur son immense cadavre. On les voit pulluler, on les entend bourdonner dans ce foyer de putréfaction. C'est à qui examinera, commentera, discutera. Chaque membre, chaque muscle, chaque fibre du grand corps gisant est retourné en tout sens. Certes, ce dut être une joie, pour ces anatomistes de la pensée, que de pouvoir, dès leur coup d'essai, faire des expériences en grand; que d'avoir, pour premier "sujet", une société morte à disséquer.

Ainsi, nous voyons poindre à la fois et comme se donnant la main, le génie de la mélancolie et de la méditation, le démon de l'analyse et de la controverse. A l'une des extrémités de cette ère de transition, est Longin, à l'autre Saint-Augustin. Il faut se garder de jeter un oeil dédaigneux sur cette époque où était en germe

tout ce qui, depuis, a porté fruit, sur ce temps dont les moindres écrivains, si l'on nous passe une expression triviale, mais franche, ont fait fumier pour la moisson qui devait suivre. Le moyen âge est enté sur le bas-empire.

Voilà donc une nouvelle religion, une société nouvelle; sur cette double base, il faut que nous voyions grandir une nouvelle poésie. Jusqu'alors, et qu'on nous pardonne d'exposer un résultat que de lui-même le lecteur a déjà dû tirer de ce qui a été dit plus haut, jusqu'alors, agissant en cela comme le polythéisme et la philosophie antique, la muse purement épique des anciens n'avait étudié la nature que sous une seule face, rejetant sans pitié de l'art presque tout ce qui, dans le monde soumis à son imitation, ne se rapportait pas à un certain type du beau. Type d'abord magnifique, mais, comme il arrive toujours de ce qui est systématique, devenu dans les derniers temps faux, mesquin et conventionnel. Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'oeil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement "beau", que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue du créateur; si c'est à l'homme à rectifier Dieu; si une nature mutilée en sera plus belle; si l'art a le droit de dédoubler, pour ainsi dire, l'homme, la vie, la création; si chaque chose marchera mieux quand on lui aura ôté son muscle et son ressort; si, enfin, c'est le moyen d'être harmonieux que d'être incomplet. C'est alors, que, l'oeil fixé sur des événements tout à la fois risibles et formidables, et sous l'influence de cet esprit de mélancolie chrétienne et de critique philosophique

que nous observions tout à l'heure, la poésie fera un grand pas, un pas décisif, un pas qui, pareil à la secousse d'un tremblement de terre, changera toute la face du monde intellectuel. Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie. Tout se tient.

Ainsi, voilà un principe étranger à l'antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie; et, comme une condition de plus dans l'être modifie l'être tout entier, voilà une forme nouvelle qui se développe dans l'art. Ce type, c'est le grotesque. Cette forme, c'est la comédie.

Et ici, qu'il nous soit permis d'insister; car nous venons d'indiquer le trait caractéristique, la différence fondamentale qui sépare, à notre avis, l'art moderne de l'art antique, la forme actuelle de la forme morte, ou, pour nous servir de mots plus vagues, mais plus accrédités, la littérature "romantique" de la littérature "classique".

—Enfin! vont dire ici les gens qui, depuis quelque temps, nous "voient venir", nous vous tenons! vous voilà pris sur le fait! Donc, vous faites du "laid" un type d'admiration, du "grotesque" un élément de l'art! Mais les grâces... mais le bon goût!... Ne savez-vous pas que l'art doit rectifier la nature? qu'il faut "l'annoblir"? qu'il faut "choisir"? Les anciens ont-ils jamais mis en oeuvre le laid et le grotesque? ont-ils jamais mêlé la comédie à la tragédie? L'exemple des anciens, messieurs! D'ailleurs, Boileau... D'ailleurs, La Harpe... En vérité!

Ces arguments sont solides, sans doute, et surtout d'une rare nouveauté. Mais notre rôle n'est pas d'y répondre. Nous ne bâtissons pas ici de système, parce

que Dieu nous garde des systèmes. Nous constatons un fait. Nous sommes historien et non critique. Que ce fait plaise ou déplaise, peu importe! il est. Revenons donc, et essayons de faire voir que c'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique; montrons que c'est de là qu'il faut partir pour établir la différence radicale et réelle des deux littératures.

Ce n'est pas qu'il fût vrai de dire que la comédie et le grotesque étaient absolument inconnus des anciens. La chose serait d'ailleurs impossible. Rien ne vient sans racine; la seconde époque est toujours en germe dans la première. Dès l'Iliade, Thersite et Vulcain donnent la comédie, l'un aux hommes, l'autre aux dieux. Il y a trop de nature et trop d'originalité dans la tragédie grecque, pour qu'il n'y ait pas quelquefois de la comédie. Ainsi, pour ne citer toujours que ce que notre mémoire nous rappelle, la scène de Ménélas avec la portière du palais (Hélène, acte I); la scène du phrygien (Oreste, acte IV). Les tritons, les satyres, les cyclopes, sont des grotesques; les sirènes, les furies, les parques, les harpies, sont des grotesques; Polyphème est un grotesque terrible; Silène est un grotesque bouffon.

Mais on sent ici que cette partie de l'art est encore dans l'enfance. L'épopée, qui, à cette époque, imprime sa forme à tout, l'épopée pèse sur elle et l'étouffe. Le grotesque antique est timide, et cherche toujours à se cacher. On sent qu'il n'est pas sur son terrain, parce qu'il n'est pas dans sa nature. Il se dissimule le plus qu'il peut. Les satyres, les tritons, les sirènes sont à peine difformes. Les parques, les harpies sont plutôt hideuses par leurs attributs que par leurs traits; les furies sont belles, et on les appelle "euménides", c'est-à-dire douces, bienfaisantes. Il y a un voile de gran-

deur ou de divinité sur d'autres grotesques. Polyphème est géant; Midas est roi; Silène est Dieu.

Aussi la comédie passe-t-elle presque inaperçue dans le grand ensemble épique de l'antiquité. A côté des chars olympiques, qu'est-ce que la charrette de Thespis? Près des colosses homériques, Eschyle, Sophocle, Euripide, que sont Aristophane et Plaute? Homère les emporte avec lui, comme Hercule emportait les pygmées, cachés dans sa peau de lion.

Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon. Il attache autour de la religion mille superstitions originales, autour de la poésie mille imaginations pittoresques. C'est lui qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du moyen-âge; c'est lui qui fait tourner dans l'ombre la ronde effrayante du sabbat, lui encore qui donne à Satan les cornes, les pieds de bouc, les ailes de chauve-souris. C'est lui, toujours lui, qui tantôt jette dans l'enfer chrétien ces hideuses figures qu'évoquera l'âpre génie de Dante et de Milton, tantôt le peuple de ces formes ridicules au milieu desquelles se jouera Callot, le Michel-Ange burlesque. Si du monde idéal il passe au monde réel, il y déroule d'intarissables parodies de l'humanité. Ce sont des créations de sa fantaisie que ces Scaramouches, ces Crispins, ces Arlequins, grimaçantes silhouettes de l'homme, types tout à fait inconnus à la grave antiquité, et sortis pourtant de la classique Italie. C'est lui enfin qui, colorant tout à tour le même drame de l'imagination du midi et de l'imagination du nord, fait gambader Sganarelle autour de don Juan et ramper Méphistophélès autour de Faust.

Et comme il est libre et franc dans son allure!

comme il fait hardiment saillir toutes ces formes bizarres que l'âge précédent avait si timidement enveloppées de langes! La poésie antique, obligée de donner des compagnons au boiteux Vulcain, avait tâché de déguiser leur difformité en l'étendant en quelque sorte sur des proportions colossales. Le génie moderne conserve ce mythe des forgerons surnaturels, mais lui imprime brusquement un caractère tout opposé et qui le rend bien plus frappant; il change les géants en nains; des cyclopes il fait les gnomes. C'est avec la même originalité qu'à l'hydre, un peu banale, de Lerne, il substitue tous ces dragons locaux de nos légendes, la gargouille de Rouen, la gra-ouilli de Metz, la chairsallée de Troyes, la drée de Montlhéry, la tarasque de Tarascon, monstres de formes si variées et dont les noms baroques sont un caractère de plus. Toutes ces créations puisent dans leur propre nature cet accent énergique et profond devant lequel il semble que l'antiquité ait parfois reculé. Certes, les euménides grecques sont bien moins horribles, et par conséquent bien moins vraies, que les sorcières de Macbeth. Pluton n'est pas le diable.

Il y aurait, à notre avis, un livre bien nouveau à faire sur l'emploi du grotesque dans les arts. On pourrait montrer quels puissants effets les modernes ont tiré de ce type fécond sur lequel une critique étroite s'acharne encore de nos jours. Nous serons peut-être tout à l'heure amené par notre sujet à signaler en passant quelques traits de ce vaste tableau. Nous dirons seulement ici que, comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art. Rubens le comprenait sans doute ainsi, lorsqu'il se plaisait à mêler à des déroulements de pompes royales, à des couronnements, à d'éclatantes cérémonies, quelque hideuse figure de nain de cour.

Cette beauté universelle que l'antiquité répandait solennellement sur tout n'était pas sans monotonie; la même impression, toujours répétée, peut fatiguer à la longue. Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. La salamandre fait ressortir l'ondine; le gnome embellit le sylphe.

Et il serait exact aussi de dire que le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique; et cela doit être. Quand l'art est conséquent avec lui-même, il mène bien plus sûrement chaque chose à sa fin. Si l'élysée homérique est fort loin de ce charme éthéré, de cette angélique suavité du Paradis de Milton, c'est que sous l'éden il y a un enfer bien autrement horrible que le tartare payen. Croit-on que Françoise de Rimini et Béatrix seraient aussi ravissantes chez un poète qui ne nous enfermerait pas dans la tour de la Faim et ne nous forcerait point à partager le repoussant repas d'Ugolin? Dante n'aurait pas tant de grâce, s'il n'avait pas tant de force. Les naïades charnues, les robustes tritons, les zéphyrs libertins ont-ils la fluidité diaphane de nos ondins et de nos sylphides? N'est-ce pas parce que l'imagination moderne sait faire rôder hideusement dans nos cimetières les vampires, les ogres, les aulnes, les psylles, les goules, les brucolaques, les aspioles, qu'elle peut donner à ses fées cette forme incorporelle, cette pureté d'essence dont approchent si peu les nymphes payennes? La Vénus antique est belle, admirable sans doute; mais qui a répandu sur les figures de Jean Goujon cette élégance svelte, étrange, aérienne? qui

leur a donné ce caractère inconnu de vie et de grandiose, sinon le voisinage des sculptures rudes et puissantes du moyen-âge?

Si, au milieu de ces développements nécessaires, et qui pourraient être beaucoup plus approfondis, le fil de nos idées ne s'est pas rompu dans l'esprit du lecteur, il a compris sans doute avec quelle puissance le grotesque, ce germe de la comédie, recueilli par la muse moderne, a dû croître et grandir dès qu'il a été transporté dans un terrain plus propice que le paganisme et l'épopée. En effet, dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, lui, jouera le rôle de la bête humaine. Le premier type, dégagé de tout alliage impur, aura en apanage tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés; il faut qu'il puisse créer un jour Juliette, Desdémona, Ophélia. Le second prendra tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes les laideurs. Dans ce partage de l'humanité et de la création, c'est à lui que reviendront les passions, les vices, les crimes; c'est lui qui sera luxurieux, rampant, gourmand, avare, perfide, brouillon, hypocrite; c'est lui qui sera tour à tour Iago, Tartufe, Basile; Polonius, Harpagon, Bartholo; Falstaff, Scapin, Figaro. Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille. C'est que le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation. Aussi nous offre-t-il toujours un ensemble complet, mais restreint comme nous. Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière. Voilà pourquoi il nous présente sans cesse des aspects nouveaux, mais incomplets.

C'est une étude curieuse que de suivre l'avène-

ment et la marche du grotesque dans l'ère moderne. C'est d'abord une invasion, une irruption, un débordement; c'est un torrent qui a rompu sa digue. Il traverse en naissant la littérature latine qui se meurt, y colore Perse, Pétrone, Juvénal, et y laisse l'"Ane d'or" d'Apulée. De là, il se répand dans l'imagination des peuples nouveaux qui refont l'Europe. Il abonde à flots dans les conteurs, dans les chroniqueurs, dans les romanciers. On le voit s'étendre du sud au septentrion. Il se joue dans les rêves des nations tudesques, et en même temps vivifie de son souffle ces admirables romanceros espagnols, véritable Iliade de la chevalerie. C'est lui, par exemple qui, dans le roman de "La Rose", peint ainsi une cérémonie auguste, l'élection d'un roi:

> Un grand vilain lors ils élurent,
> Le plus ossu qu'entr'eux ils eurent.

Il imprime surtout son caractère à cette merveilleuse architecture qui, dans le moyen-âge, tient la place de tous les arts. Il attache son stigmate au front des cathédrales, encadre ses enfers et ses purgatoires sous l'ogive des portails, les fait flamboyer sur les vitraux, déroule ses monstres, ses dogues, ses démons autour des chapiteaux, le long des frises, au bord des toits. Il s'étale sous d'innombrables formes sur la façade de bois des maisons, sur la facade de pierre des châteaux, sur la façade de marbre des palais. Des arts il passe dans les moeurs; et tandis qu'il fait applaudir par le peuple les "graciosos" de comédie, il donne aux rois les fous de cour. Plus tard, dans le siècle de l'étiquette, il nous montrera Scarron sur le bord même de la couche de Louis XIV. En attendant, c'est lui qui meuble le blason, et qui dessine sur l'écu des chevaliers ces symboliques hiéroglyphes de la féodalité. Des

moeurs, il pénètre dans les lois; mille coutumes bizarres attestent son passage dans les institutions du moyen-âge. De même qu'il avait fait bondir dans son tombereau Thespis barbouillé de lie, il danse avec la basoche sur cette fameuse table de marbre qui servait tout à la fois de théâtre aux farces populaires et aux banquets royaux. Enfin, admis dans les arts, dans les moeurs, dans les lois, il entre jusque dans l'église. Nous le voyons ordonner, dans chaque ville de la catholicité, quelqu'une de ces cérémonies singulières, de ces processions étranges où la religion marche accompagnée de toutes les superstitions, le sublime environné de tous les grotesques. Pour le peindre d'un trait, telle est, à cette aurore des lettres, sa verve, sa vigueur, sa sève de créations, qu'il jette, du premier coup sur le seuil de la poésie moderne, trois Homères bouffons: Arioste, en Italie; Cervantes, en Espagne; Rabelais, en France.

Il serait surabondant de faire ressortir davantage cette influence du grotesque dans la troisième civilisation. Tout démontre, à l'époque dite "romantique", son alliance intime et créatrice avec le beau. Il n'y a pas jusqu'aux plus naïves légendes populaires qui n'expliquent quelquefois avec un admirable instinct ce mystère de l'art moderne. L'antiquité n'aurait pas fait "La Belle et la Bête".

Il est vrai de dire qu'à l'époque où nous venons de nous arrêter, la prédominance du grotesque sur le sublime, dans les lettres, est vivement marquée. Mais c'est une fièvre de réaction, une ardeur de nouveauté qui passe; c'est un premier flot qui se retire peu à peu. Le type du beau reprendra bientôt son rôle et son droit, qui n'est pas d'exclure l'autre principe, mais de prévaloir sur lui. Il est temps que le grotesque se contente d'avoir un coin du tableau dans les fresques royales de Murillo; dans les pages sacrées de Véro-

nèse; d'être mêlé aux deux admirables "Jugements derniers", dont s'enorgueilliront les arts, à cette scène de ravissement et d'horreur dont Michel-Ange enrichira le Vatican, à ces effrayantes chutes d'hommes que Rubens précipitera le long des voûtes de la cathédrale d'Anvers. Le moment est venu où l'équilibre entre les deux principes va s'établir. Un homme, un poète roi, "poeta soverano", comme Dante le dit d'Homère, va tout fixer. Les deux génies rivaux unissent leur double flamme, et de cette flamme jaillit Shakespeare.

Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c'est le Drame; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle.

Ainsi, pour résumer rapidement les faits que nous avons observés jusqu'ici, la poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société: l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie. Le caractère de la première poésie est la naïveté, le caractère de la seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, la vérité. Les rapsodes marquent la transition des poètes lyriques aux poètes épiques, comme les romanciers des poètes épiques aux poètes dramatiques. Les historiens naissent avec la seconde époque; les chroniqueurs et les critiques avec la troisième. Les personnages de l'ode sont des colosses: Adam, Caïn, Noé; ceux de l'épopée sont des géants: Achille, Atrée, Oreste; ceux du drame sont des hommes: Hamlet, Macbeth, Othello. L'ode vit de l'idéal, l'épopée du grandiose, le drame du réel. Enfin, cette triple poésie dé-

coule de trois grandes sources : la Bible, Homère, Shakespeare.

Telles sont donc, et nous nous bornons en cela à relever un résultat, les diverses physionomies de la pensée aux différentes ères de l'homme et de la société. Voilà ses trois visages, de jeunesse, de virilité et de vieillesse. Qu'on examine une littérature en particulier, ou toutes les littératures en masse, on arrivera toujours au même fait : les poètes lyriques avant les poètes épiques, les poètes épiques avant les poètes dramatiques. En France, Malherbe avant Chapelain, Chapelain avant Corneille ; dans l'ancienne Grèce, Orphée avant Homère, Homère avant Eschyle ; dans le livre primitif, la Genèse avant les Rois, les Rois avant Job ; ou, pour reprendre cette grande échelle de toutes les poésies que nous parcourions tout à l'heure, la Bible avant l'Iliade, l'Iliade avant Shakespeare.

La société, en effet, commence par chanter ce qu'elle rêve, puis raconte ce qu'elle fait, et enfin se met à peindre ce qu'elle pense. C'est, disons-le en passant, pour cette dernière raison que le drame, unissant les qualités les plus opposées, peut être tout à la fois plein de profondeur et plein de relief, philosophique et pittoresque.

Il serait conséquent d'ajouter ici que tout dans la nature et dans la vie passe par ces trois phases, du lyrique, de l'épique et du dramatique, parce que tout naît, agit, meurt. S'il n'était pas ridicule de mêler les fantasques rapprochements de l'imagination aux déductions sévères du raisonnement, un poète pourrait dire que le lever du soleil, par exemple, est un hymne, son midi une éclatante épopée, son coucher un sombre drame où luttent le jour et la nuit, la vie et la mort. Mais ce serait là de la poésie, de la folie peut-être ; et qu'est-ce que cela prouve ?

Tenons-nous-en aux faits rassemblés plus haut :

complétons-les d'ailleurs par une observation importante. C'est que nous n'avons aucunement prétendu assigner aux trois époques de la poésie un domaine exclusif, mais seulement fixer leur caractère dominant. La Bible, ce divin monument lyrique, renferme, comme nous l'indiquions tout à l'heure, une épopée et un drame en germe, les "Rois et Job". On sent dans tous les poèmes homériques un reste de poésie lyrique et un commencement de poésie dramatique. L'ode et le drame se croisent dans l'épopée. Il y a tout dans tout; seulement il existe dans chaque chose un élément générateur auquel se subordonnent tous les autres, et qui impose à l'ensemble son caractère propre.

Le drame est la poésie complète. L'ode et l'épopée ne le contiennent qu'en germe; il les contient l'une et l'autre en développement; il les résume et les enserre toutes deux. Certes, celui qui a dit: "Les français n'ont pas la tête épique", a dit une chose juste et fine; si même il eût dit "les "modernes", le mot spirituel eût été un mot profond. Il est incontestable cependant qu'il y a surtout du génie épique dans cette prodigieuse "Athalie", si haute et si simplement sublime que le siècle royal ne l'a pu comprendre. Il est certain encore que la série des drames-chroniques de Shakespeare présente un grand aspect d'épopée. Mais c'est surtout la poésie lyrique qui sied au drame; elle ne le gêne jamais, se plie à tous ses caprices, se joue sous toutes ses formes, tantôt sublime dans Ariel, tantôt grotesque dans Caliban. Notre époque, dramatique avant tout, est par cela même éminemment lyrique. C'est qu'il y a plus d'un rapport entre le commencement et la fin; le coucher du soleil a quelques traits de son lever; le vieillard redevient enfant. Mais cette dernière enfance ne ressemble pas à la première; elle est aussi triste que l'autre était joyeuse. Il en est de même de la poésie lyrique. Eblouissante, rêveuse à

l'aurore des peuples, elle reparaît sombre et pensive à leur déclin. La Bible s'ouvre riante avec la "Genèse", et se ferme sur la menaçante "Apocalypse". L'ode moderne est toujours inspirée, mais n'est plus ignorante. Elle médite plus qu'elle ne contemple; sa rêverie est mélancolique. On voit, à ses enfantements, que cette muse s'est accouplée au drame.

Pour rendre sensibles par une image les idées que nous venons d'aventurer, nous comparerions la poésie lyrique primitive à un lac paisible qui reflète les nuages et les étoiles du ciel; l'épopée est le fleuve qui en découle et court, en réfléchissant ses rives, forêts, campagnes et cités, se jeter dans l'océan du drame. Enfin, comme le lac, le drame réfléchit le ciel; comme le fleuve, il réfléchit ses rives; mais seul il a des abîmes et des tempêtes.

C'est donc au drame que tout vient aboutir dans la poésie moderne. Le "Paradis perdu" est un drame avant d'être une épopée. C'est, on le sait, sous la première de ces formes qu'il s'était présenté d'abord à l'imagination du poète, et qu'il reste toujours imprimé dans la mémoire du lecteur, tant l'ancienne charpente dramatique est encore saillante sous l'édifice épique de Milton! Lorsque Dante Alighieri a terminé son redoutable "Enfer", qu'il en a refermé les portes, et qu'il ne lui reste plus qu'à nommer son oeuvre, l'instinct de son génie lui fait voir que ce poème multiforme est une émanation du drame, non de l'épopée; et sur le frontispice du gigantesque monument, il écrit de sa plume de bronze: DIVINA COMMEDIA.

On voit donc que les deux seuls poètes des temps modernes qui soient de la taille de Shakespeare se rallient à son unité. Ils concourent avec lui à empreindre de la teinte dramatique toute notre poésie; ils sont comme lui mêlés de grotesque et de sublime; et, loin de tirer à eux dans ce grand ensemble littéraire

qui s'appuie sur Shakespeare, Dante et Milton sont en quelque sorte les deux arcs-boutants de l'édifice dont il est le pilier central, les contre-forts de la voûte dont il est la clef.

Qu'on nous permette de reprendre ici quelques idées déjà énoncées, mais sur lesquelles il faut insister. Nous y sommes arrivé, maintenant il faut que nous en repartions.

Du jour où le christianisme a dit à l'homme: "Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élancé vers le ciel, sa patrie"; de ce jour le drame a été créé. Est-ce autre chose en effet que ce contraste de tous les jours, que cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui sont toujours en présence dans la vie, et qui se disputent l'homme depuis le berceau jusqu'à la tombe?

La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame; le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie, et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. Puis, il est temps de le dire hautement, et c'est ici surtout que les exceptions confirmeraient la règle, tout ce qui est dans la nature est dans l'art.

En se plaçant à ce point de vue pour juger nos petites règles conventionnelles, pour débrouiller tous ces labyrinthes scolastiques, pour résoudre tous ces problèmes mesquins que les critiques des deux derniers siècles ont laborieusement bâtis autour de l'art,

on est frappé de la promptitude avec laquelle la question du théâtre moderne se nettoie. Le drame n'a qu'à faire un pas pour briser tous ces fils d'araignée dont les milices de Lilliput ont cru l'enchaîner dans son sommeil.

Ainsi, que des pédants étourdis (l'un n'exclut pas l'autre) prétendent que le difforme, le laid, le grotesque, ne doit jamais être un objet d'imitation pour l'art, on leur répond que le grotesque c'est la comédie, et qu'apparemment la comédie fait partie de l'art. Tartuffe n'est pas beau, Pourceaugnac n'est pas noble; Pourceaugnac et Tartuffe sont d'admirables jets de l'art.

Que si, chassés de ce retranchement dans leur seconde ligne de douanes, ils renouvellent leur prohibition du grotesque allié au sublime, de la comédie fondue dans la tragédie, on leur fait voir que, dans la poésie des peuples chrétiens, le premier de ces deux types représente la bête humaine, le second l'âme. Ces deux tiges de l'art, si l'on empêche leurs rameaux de se mêler, si on les sépare systématiquement, produiront pour tous fruits, d'une part des abstractions de vices, de ridicules; de l'autre, des abstractions de crime, d'heroïsme et de vertu. Les deux types, ainsi isolés et livrés à eux-mêmes, s'en iront chacun de leur côté, laissant entre eux le réel, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche. D'où il suit qu'après ces abstractions, il restera quelque chose à représenter, l'homme; après ces tragédies et ces comédies, quelque chose à faire, le drame.

Dans le drame, tel qu'on peut, sinon l'exécuter, du moins le concevoir, tout s'enchaîne et se déduit ainsi que dans la réalité. Le corps y joue son rôle comme l'âme; et les hommes et les événements mis en jeu par ce double agent, passent tour à tour bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout en-

semble. Ainsi le juge dira: "A la mort, et allons dîner!" Ainsi le sénat romain délibérera sur le turbot de Domitien. Ainsi Socrate, buvant la cigüe et conversant de l'âme immortelle et du dieu unique, s'interrompra pour recommander qu'on sacrifie un coq à Esculape. Ainsi Elisabeth jurera et parlera latin. Ainsi Richelieu subira le capucin Joseph, et Louis XI son barbier, maître Olivier-le-Diable. Ainsi Cromwell dira: "J'ai le parlement dans mon sac et le roi dans ma poche"; ou, de la main qui signe l'arrêt de mort de Charles Ier., barbouillera d'encre le visage d'un régicide qui le lui rendra en riant. Ainsi César dans le char de triomphe aura peur de verser. Car les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête qui parodie leur intelligence. C'est par là qu'ils touchent à l'humanité, c'est par là qu'ils sont dramatiques. "Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas", disait Napoléon, quand il fut convaincu d'être homme; et cet éclair d'une âme de feu qui s'entr'ouvre, illumine à la fois l'art et l'histoire, ce cri d'angoisse est le résumé du drame et de la vie.

Chose frappante, tous ces contrastes se rencontrent dans les poètes eux-mêmes, pris comme hommes. A force de méditer sur l'existence, d'en faire éclater la poignante ironie, de jeter à flots le sarcasme et la raillerie sur nos infirmités, ces hommes qui nous font tant rire deviennent profondément tristes. Ces Démocrites sont aussi des Héraclites. Beaumarchais était morose, Molière était sombre, Shakespeare mélancolique.

C'est donc une des suprêmes beautés du drame que le grotesque. Il n'en est pas seulement une convenance, il en est souvent une nécessité. Quelquefois il arrive par masses homogènes, par caractères complets: Dandin, Prusias, Trissotin, Brid'oison, la nourrice de Juliette; quelquefois empreint de terreur, ain-

si: Richard III, Bégears, Tartuffe, Méphistophélès; quelquefois même voilé de grâce et d'élégance, comme Figaro, Osrick, Mercurio, don Juan. Il s'infiltre partout, car de même que les plus vulgaires ont mainte fois leur accès de sublime, les plus élevés payent fréquemment tribut au trivial et au ridicule. Aussi, souvent insaisissable, souvent imperceptible, est-il toujours présent sur la scène, même quand il se tait, même quand il se cache. Grâce à lui, point d'impressions monotones. Tantôt il jette du rire, tantôt de l'horreur dans la tragédie. Il fera rencontrer l'apothicaire à Roméo, les trois sorcières à Macbeth, les fossoyeurs à Hamlet. Parfois enfin il peut sans discordance, comme dans la scène du roi Lear et de son fou, mêler sa voix criarde aux plus sublimes, aux plus lugubres, aux plus rêveuses musiques de l'âme.

Voilà ce qu'a su faire entre tous, d'une manière qui lui est propre et qu'il serait aussi inutile qu'impossible d'imiter, Shakespeare, ce dieu du théâtre, en qui semblent réunis, comme dans une trinité, les trois grands génies caractéristiques de notre scène: Corneille, Molière, Beaumarchais.

On voit combien l'arbitraire distinction des genres croule vite devant la raison et le goût. On ne ruinerait pas moins aisément la prétendue règle des deux unités. Nous disons deux et non trois unités, l'unité d'action ou d'ensemble, la seule vraie et fondée, étant depuis longtemps hors de cause.

Des contemporains distingués, étrangers et nationaux, ont déjà attaqué, et par la pratique et par la théorie, cette loi fondamentale du code pseudo-aristotélique. Au reste, le combat ne devait pas être long. A la première secousse, elle a craqué, tant était vermoulue cette solive de la vieille masure scolastique!

Ce qu'il y a d'étrange, c'est que les routiniers

prétendent appuyer leur règle des deux unités sur la vraisemblance, tandis que c'est précisément le réel qui la tue. Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde en effet que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs, chacun à leur tour, comme s'ils s'étaient dit bucoliquement:

Alternis cantemus; amant alterna Camenoe.

Où a-t-on vu vestibule ou péristyle de cette sorte? Quoi de plus contraire, nous ne dirons pas à la vérité, les scolastiques en font bon marché, mais à la vraisemblance? Il résulte de là que tout ce qui est trop caractéristique, trop intime, trop local, pour se passer dans l'antichambre ou dans le carrefour, c'est-à-dire tout le drame, se passe dans la coulisse. Nous ne voyons en quelque sorte sur le théâtre que les coudes de l'action; ses mains sont ailleurs. Au lieu de scènes nous avons des récits; au lieu de tableaux, des descriptions. De graves personnages placés, comme le choeur antique, entre le drame et nous, viennent nous raconter ce qui se fait dans le temple, dans le palais, dans la place publique, de façon que souventes fois nous sommes tentés de leur crier: "Vraiment! mais conduisez-nous donc là-bas! On s'y doit bien amuser, cela doit être beau à voir!" A quoi ils répondraient sans doute: "Il serait possible que cela vous amusât ou vous intéressât, mais ce n'est point là la question; nous sommes les gardiens de la dignité de la Melpomène française". Voilà!

Mais, dira-t-on, cette règle que vous répudiez est empruntée au théâtre grec. En quoi le théâtre et le drame grecs ressemblent-ils à notre drame et à notre théâtre? D'ailleurs nous avons déjà fait voir que la

prodigieuse étendue de la scène antique lui permettait d'embrasser une localité tout entière, de sorte que le poète pouvait, selon les besoins de l'action, la transporter à son gré d'un point du théâtre à un autre, ce qui équivaut bien à peu près aux changements de décorations. Bizarre contradiction! le théâtre grec, tout asservi qu'il était à un but national et religieux est bien autrement libre que le nôtre, dont le seul objet cependant est le plaisir, et, si l'on veut, l'enseignement du spectateur. C'est que l'un n'obéit qu'aux lois qui lui sont propres, tandis que l'autre s'applique des conditions d'être parfaitement étrangères à son essence. L'un est artiste, l'autre est artificiel.

On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient un témoin terrible et inséparable; et l'absence de cette sorte de personnage muet décompléterait dans le drame les plus grandes scènes de l'histoire. Le poète oserait-il assassiner Rizzio ailleurs que dans la chambre de Marie Stuart? poignarder Henri IV ailleurs que dans cette rue de la Ferronnerie, toute obstruée de haquets et de voitures? brûler Jeanne d'Arc autre part que dans le Vieux-Marché? dépêcher le duc de Guise autre part que dans ce château de Blois où son ambition fait fermenter une assemblée populaire? décapiter Charles 1.er et Louis XVI ailleurs que dans ces places sinistres d'où l'on peut voir White-Hall et les Tuileries, comme si leur échafaud servait de pendant à leur palais?

L'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité de lieu. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre comme son

lieu particulier. Verser la même dose de temps à tous les événements! appliquer la même mesure sur tout! On rirait d'un cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous les pieds. Croiser l'unité de temps à l'unité de lieu comme les barreaux d'une cage, et y faire pédantesquement entrer, de par Aristote, tous ces faits, tous ces peuples, toutes ces figures que la providence déroule à si grandes masses dans la réalité! c'est mutiler hommes et choses, c'est faire grimacer l'histoire. Disons mieux: tout cela mourra dans l'opération; et c'est ainsi que les mutilateurs dogmatiques arrivent à leur résultat ordinaire: ce qui était vivant dans la chronique est mort dans la tragédie. Voilà pourquoi, bien souvent, la cage des unités ne renferme qu'un squelette.

Et puis si vingt-quatre heures peuvent être comprises dans deux, il sera logique que quatre heures puissent en contenir quarante-huit. L'unité de Shakespeare ne sera donc pas l'unité de Corneille. Pitié!

Ce sont là pourtant les pauvres chicanes que depuis deux siècles la médiocrité, l'envie et la routine font au génie! c'est ainsi qu'on a borné l'essor de nos plus grands poètes. C'est avec les ciseaux des unités qu'on leur a coupé l'aile. Et que nous a-t-on donné en échange de ces plumes d'aigle retranchées à Corneille et à Racine? Campistron.

Nous concevons qu'on pourrait dire: il y a dans des changements trop fréquents de décoration quelque chose qui embrouille et fatigue le spectateur, et qui produit sur son attention l'effet de l'éblouissement; il peut aussi se faire que des translations multipliées d'un lieu à un autre lieu, d'un temps à un autre temps, exigent des contre-expositions qui le refroidissent; il faut craindre encore de laisser dans le milieu d'une action des lacunes qui empêchent les parties du drame d'adhérer étroitement entre elles, et qui en outre dé-

concertent le spectateur parce qu'il ne se rend pas compte de ce qu'il peut y avoir dans ces vides... Mais ce sont là précisément les difficultés de l'art. Ce sont là de ces obstacles propres à tels ou tels sujets, et sur lesquels on ne saurait statuer une fois pour toutes. C'est au génie à les résoudre, non aux "poétiques" à les éluder.

Il suffirait enfin, pour démontrer l'absurdité de la règle des deux unités, d'une dernière raison, prise dans les entrailles de l'art. C'est l'existence de la troisième unité, l'unité d'action, la seule admise de tous parce qu'elle résulte d'un fait: l'oeil ni l'esprit humain ne sauraient saisir plus d'un ensemble à la fois. Celle-là est aussi nécessaire que les deux autres sont inutiles. C'est elle qui marque le point de vue du drame; or, par cela même, elle exclut les deux autres. Il ne peut pas plus y avoir trois unités dans le drame que trois horizons dans un tableau. Du reste, gardons-nous de confondre l'unité avec la simplicité d'action. L'unité d'ensemble ne répudie en aucune façon les actions secondaires sur lesquelles doit s'appuyer l'action principale. Il faut seulement que ces parties, savamment subordonnées au tout gravitent sans cesse vers l'action centrale et se groupent autour d'elle aux différents étages ou plutôt sur les divers plans du drame. L'unité d'ensemble est la loi de perspective du théâtre.

Mais s'écrieront les douaniers de la pensée, de grands génies les ont pourtant subies, ces règles que vous rejetez! Eh oui, malheureusement! Qu'auraient-ils donc fait, ces admirables hommes, si l'on les eût laissés faire? Ils n'ont pas, du moins, accepté vos fers sans combat. Il faut voir comme Pierre Corneille, harcelé à son début pour sa merveille du Cid, se débat sous Mairet, Claveret, d'Aubignac et Scudéry! comme il dénonce à la postérité les violences de ces hommes qui, dit-il, se font "tout blancs d'Aristote"! Il faut

voir comme on lui dit, et nous citons des textes du temps: "Ieune homme, il faut apprendre auant que d'enseigner, et à moins que d'être vn Scaliger ou vn Heinsius, cela n'est pas supportable!" Là-dessus Corneille se révolte et demande si c'est donc qu'on veut le faire descendre, "beaucoup au dessovbs de Claueret!" Ici Scudéry s'indigne de tant d'orgueil et rappelle à "ce trois fois grand avthevr du Cid... les modestes paroles par où le Tasse, le plus grand homme de son siècle, a commencé l'apologie du plus beau de ses ouvrages, contre la plus aigre et la plus iniuste Censure, qu'on fera peut-être iamais. M. Corneille, ajoute-t-il, tesmoigne bien en ses Responses qu'il est aussi loing de la modération que du mérite de cet excellent avthevr". Le "jeune homme si justement et si doucement censuré" ose résister; alors Scudéry revient à la charge; il appelle à son secours" l'Académie Eminente": "Prononcez, ô mes Iuges, un arrest digne de vous, et qui face sçavoir à toute l'Europe que le Cid n'est point le chef-d'oeuure du plus grand homme de Frâce, mais ouy bien la moins iudicieuse pièce de M. Corneille mesme. Vous le deuez, et pour vostre gloire en particulier, et pour celle de nostre nation en général, qui s'y trouue intéressée: veu que les estrangers qui pourroient voir ce beau chef-d'oeuure, eux qui ont eu des Tassos et des Guarinis, croyroient que nos plus grands maistres ne sont que des apprentifs". Il y a dans ce peu de lignes instructives toute la tactique éternelle de la routine envieuse contre le talent naissant, celle qui se suit encore de nos jours, et qui a attaché, par exemple, une si curieuse page aux jeunes essais de lord Byron. Scudéry nous la donne en quintessence. Ainsi, les précédents ouvrages d'un homme de génie toujours preférés aux nouveaux, afin de prouver qu'il descend au lieu de monter, MELITE et LA GALERIE DU PALAIS mis au-dessus du CID; puis

les noms de ceux qui sont morts toujours jetés à la tête de ceux qui vivent: Corneille lapidé avec Tasso et Guarini (Guarini!), comme plus tard on lapidera Racine avec Corneille, Voltaire avec Racine, comme on lapide aujourd'hui tout ce qui s'élève avec Corneille, Racine et Voltaire. La tactique, comme on voit, est usée, mais il faut qu'elle soit bonne, puisqu'elle sert toujours. Cependant, le pauvre diable de grand homme soufflait encore. C'est ici qu'il faut admirer comme Scudéry, le capitan de cette tragi-comédie, poussé à bout, le rudoie et le malmène, comme il démasque sans pitié son artillerie classique, comme il "fait voir" à l'auteur du Cid "quels doiuent estre les épisodes, d'après Aristote, qui l'enseigne aux chapitres dixiesme et seiziesme de sa Poétique", comme il foudroie Corneille, de par ce même Aristote "au chapitre vnziesme de son Art Poétique, dans lequel on voit la condamnation du Cid"; de par Platon "liure dixiesme de sa République" de par Marcelin, "au liure vingt-septiesme; on le peut voir"; de par "les tragédies de Niobé et de Jephté"; de par "l'Ajax de Sophocle"; de par "l'exemple d'Euripide"; de par "Heinsius, au chapitre six, Constitution de la Tragédie; et Scaliger le fils dans ses poésies"; enfin, de par les "Canonistes et les Iurisconsultes, au titre des Nopces". Les premiers arguments s'adressaient à l'Académie, le dernier allait au cardinal. Après les coups d'épingle, le coup de massue. Il fallut un juge pour trancher la question. Chapelain décida. Corneille se vit donc condamné, le lion fut muselé, ou, pour dire comme alors, la "corneille" fut "déplumée". Voici maintenant le côté douloureux de ce drame grotesque: c'est après avoir été ainsi rompu dès son premier jet, que ce génie, tout moderne, tout nourri du moyen-âge et de l'Espagne, forcé de mentir à lui-même et de se jeter dans l'antiquité, nous donna cette Rome castillane, su-

blime sans contredit, mais où, excepté peut-être dans le "Nicomède", si moqué du dernier siècle pour sa fière et naïve couleur, on ne retrouve ni la Rome véritable, ni le vrai Corneille.

Racine éprouva les mêmes dégoûts, sans faire d'ailleurs la même résistance. Il n'avait, ni dans le génie ni dans le caractère, l'âpreté hautaine de Corneille. Il plia en silence, et abandonna aux dédains de son temps sa ravissante élégie d'Esther", sa magnifique épopée d'"Athalie". Aussi on doit croire que, s'il n'eût pas été paralysé comme il l'était par les préjugés de son siècle, s'il eût été moins souvent touché par la torpille classique, il n'eût point manqué de jeter Locuste dans son drame entre Narcisse et Néron, et surtout n'eût pas relégué dans la coulisse cette admirable scène du banquet où l'élève de Sénèque empoisonne Britannicus dans la coupe de la réconciliation. Mais peut-on exiger de l'oiseau qu'il vole sous le récipient pneumatique? Que de beautés pourtant nous coûtent les "gens de goût", depuis Scudéry jusqu'à La Harpe! on composerait une bien belle oeuvre de tout ce que leur souffle aride a séché dans son germe. Du reste, nos grands poètes ont encore su faire jaillir leur génie à travers toutes ces gênes. C'est souvent en vain qu'on a voulu les murer dans les dogmes et dans les règles. Comme le géant hébreux, ils ont emporté avec eux sur la montagne les portes de leur prison.

On répète néanmoins, et quelque temps encore sans doute on ira répétant: —Suivez les règles! Imitez les modèles! Ce sont les règles qui ont formé les modèles! —Un moment! Il y a en ce cas deux espèces de modèles, ceux qui se sont faits d'après les règles, et, avant eux, ceux d'après lesquels on a fait les règles. Or; dans laquelle de ces deux catégories le génie doit-il se chercher une place? Quoiqu'il soit toujours dur d'être en contact avec les pédants, ne vaut-

il pas mille fois mieux leur donner des leçons qu'en recevoir d'eux? Et puis, imiter? Le reflet vaut-il la lumière? le satellite qui se traîne sans cesse dans le même cercle vaut-il l'astre central et générateur? Avec toute sa poésie, Virgile n'est que la lune d'Homère.

Et voyons: qui imiter? Les anciens? Nous venons de prouver que leur théâtre n'a aucune coïncidence avec le nôtre. D'ailleurs, Voltaire, qui ne veut pas de Shakespeare, ne veut pas des grecs non plus. Il va nous dire pourquoi: "Les grecs ont hasardé des spectacles non moins révoltants pour nous. Hippolyte, brisé par sa chute, vient compter ses blessures et pousser des cris douloureux. Philoctète tombe dans ses accès de souffrance; un sang noir coule de sa plaie. Oedipe, couvert du sang qui dégoutte encore du reste de ses yeux qu'il vient d'arracher, se plaint des dieux et des hommes. On entend les cris de Clytemnestre que son propre fils égorge, et Electre crie sur le théâtre: "Frappez, ne l'épargnez pas, elle n'a pas épargné notre père". Prométhée est attaché sur un rocher avec des clous qu'on lui enfonce dans l'estomac et dans les bras. Les Furies répondent à l'ombre sanglante de Clytemnestre par des hurlements sans aucune articulation... L'art était dans son enfance du temps d'Eschyle, comme à Londres du temps de Shakespeare". —Les modernes? Ah! imiter des imitations! Grâce!

—Mais nous objectera-t-on encore, à la manière dont vous concevez l'art, vous paraissez n'attendre que de grands poètes, toujours compter sur le génie? L'art ne compte pas sur la médiocrité. Il ne lui prescrit rien, il ne la connaît point, elle n'existe point pour lui; l'art donne des ailes et non des béquilles. Hélas! d'Aubignac a suivi les règles, Campistron a imité les modèles. Que lui importe! Il ne bâtit point son palais

pour les fourmis. Il les laisse faire leur fourmilière, sans savoir si elles viendront appuyer sur sa base cette parodie de son édifice.

Les critiques de l'école scolastique placent leurs poètes dans une singulière position. D'une part, ils leur crient sans cesse: Imitez les modèles! De l'autre, ils ont coutume de proclamer que "les modèles sont inimitables"! Or, si leurs ouvriers, à force de labeur, parviennent à faire passer dans ce défilé quelque pâle contre-épreuve, quelque calque décoloré des maîtres, ces ingrats, à l'examen du "refaccimiento" nouveau, s'écrient tantôt: "Cela ne ressemble à rien!" tantôt: "Cela ressemble à tout!" Et, par une logique faite exprès, chacune de ces deux formules est une critique.

Disons-le donc hardiment. Le temps en est venu, et il serait étrange qu'à cette époque, la liberté, comme la lumière, pénétrât partout, excepté dans ce qu'il y a de plus nativement libre au monde, les choses de la pensée. Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art! Il n'y a ni règles, ni modèles; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions d'existences propres à chaque sujet. Les unes sont éternelles, intérieures, et restent; les autres variables, extérieures, et ne servent qu'une fois. Les premières sont la charpente qui soutient la maison; les secondes l'échafaudage qui sert à la bâtir et qu'on refait à chaque édifice. Celles-ci enfin sont l'ossement, celles-là le vêtement du drame. Du reste, ces règles-là ne s'écrivent pas dans les poétiques. Richelet ne s'en doute pas. Le génie, qui devine plutôt qu'il n'apprend, extrait, pour chaque ouvrage, les premières de l'ordre général des

choses, les secondes, de l'ensemble, isolé du sujet qu'il traite; non pas à la façon du chimiste qui allume son fourneau, souffle son feu, chauffe son creuset, analyse et détruit; mais à la manière de l'abeille, qui vole sur ses ailes d'or, se pose sur chaque fleur, et en tire son miel, sans que le calice perde rien de son éclat, la corolle rien de son parfum.

Le poète, insistons sur ce point, ne doit donc prendre conseil que de la nature, de la vérité, et de l'inspiration qui est aussi une vérité et une nature. Cuando he, dit Lope de Vega,

> Cuando he de escribir una comedia,
> Encierro los preceptos con seis llaves.

Pour enfermer les préceptes, en effet, ce n'est pas trop de "six clefs". Que le poète se garde surtout de copier qui que ce soit, pas plus Shakespeare que Molière, pas plus Schiller que Corneille. Si le vrai talent pouvait abdiquer à ce point sa propre nature, et laisser ainsi de côté son originalité personnelle, pour se transformer en autrui, il perdrait tout à jouer ce rôle de Sosie. C'est le dieu qui se fait valet. Il faut puiser aux sources primitives. C'est la même sève, répandue dans le sol, qui produit tous les arbres de la forêt, si divers de port, de fruits, de feuillage. C'est la même nature qui féconde et nourrit les génies les plus différents. Le vrai poète est un arbre qui peut être battu de tous les vents et abreuvé de toutes les rosées, qui porte ses ouvrages comme ses fruits, comme le "fablier" portait ses fables. A quoi bon s'attacher à un maître? se greffer sur un modèle? Il vaut mieux encore être ronce ou chardon, nourri de la même terre que le cèdre et le palmier, que d'être le fungus ou le lichen de ces grands arbres. La ronce vit, le fungus végète. D'ailleurs, quelque grands qu'ils

soient, ce cèdre et ce palmier, ce n'est pas avec le suc qu'on en tire qu'on peut devenir grand soi-même. Le parasite d'un géant sera tout au plus un nain. Le chêne, tout colosse qu'il est, ne peut produire et nourrir que le gui.

Qu'on ne s'y méprenne pas, si quelques-uns de nos poètes ont pu être grands, même en imitant, c'est que, tout en se modelant sur la forme antique, ils ont souvent encore écouté la nature et leur génie, c'est qu'ils ont été *eux-mêmes* par un côté. Leurs rameaux se cramponnaient à l'arbre voisin, mais leur racine plongeait dans le sol de l'art. Ils étaient le lierre, et non le gui. Puis sont venus les imitateurs en sous-ordre, qui n'ayant ni racine en terre, ni génie dans l'âme, ont dû se borner à l'imitation. Comme dit Charles Nodier, "après l'école d'Athènes, l'école d'Alexandrie". Alors la médiocrité a fait déluge; alors ont pullulé ces poétiques, si gênantes pour le talent, si commodes pour elle. On a dit que tout était fait, on a défendu à Dieu de créer d'autres Molières, d'autres Corneilles. On a mis la mémoire à la place de l'imagination. La chose même a été règlée souverainement: il y a des aphorismes pour cela. "Imaginer", dit La Harpe avec son assurance naïve, ce n'est au fond que "se ressouvenir".

La Nature donc! La nature et la vérité. Et ici, afin de montrer que, loin de démolir l'art, les idées nouvelles ne veulent que le reconstruire plus solide et mieux fondé, essayons d'indiquer quelle est la limite infranchissable qui, à notre avis, sépare la réalité selon l'art de la réalité selon la nature. Il y a étourderie à les confondre, comme le font quelques partisans peu avancés du "romantisme". La vérité de l'art ne saurait jamais être, ainsi que l'ont dit plusieurs, la réalité absolue. L'art ne peut donner la chose même. Supposons en effet un de ces promoteurs

irréfléchis de la nature absolue, de la nature vue hors de l'art, à la représentation d'une pièce romantique, du "Cid", par exemple. Qu'est cela? dira-il au premier mot. Le Cid parle en vers! Il n'est pas "naturel" de parler en vers. Comment voulez-vous donc qu'il parle? —En prose. —Soit. —Un instant après: Quoi, reprendra-t-il s'il est conséquent, le Cid parle français! —Eh bien? —La "nature" veut qu'il parle sa langue, il ne peut parler qu'espagnol. —Nous n'y comprendrons rien; mais soit encore. —Vous croyez que c'est tout? Non pas; avant la dixième phrase castillane, il doit se lever et demander si ce Cid qui parle est le véritable Cid, en chair et en os? De quel droit cet acteur, qui s'appelle Pierre ou Jacques, prend-il le nom de Cid? Cela est faux. Il n'y a aucune raison pour qu'il n'exige pas ensuite qu'on substitue le soleil à cette rampe, des arbres réels, des maisons réelles à ces menteuses coulisses. Car, une fois dans cette voie, la logique nous tient au collet, on ne peut plus s'arrêter.

On doit reconnaître, sous peine de l'absurde, que le domaine de l'art et celui de la nature sont parfaitement distincts. La nature et l'art sont deux choses, sans quoi l'une ou l'autre n'existerait pas. L'art, outre sa partie idéale, a une partie terrestre et positive. Quoi qu'il fasse, il est encadré entre la grammaire et la prosodie, entre Vaugelas et Richelet. Il a, pour ses créations les plus capricieuses, des formes, des moyens d'exécution, tout un matériel à remuer. Pour le génie ce sont des instruments; pour la médiocrité, des outils.

D'autres, ce nous semble, l'ont déjà dit: le drame est un miroir où se réfléchit la nature. Mais si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, il ne renverra des objets qu'une image terne et sans relief, fidèle, mais décolorée; on sait ce que la

couleur et la lumière perdent à la réflexion simple. Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art.

Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. L'art feuillette les siècles, feuillette la nature, interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères, bien moins légués au doute et à la contradiction que les faits, restaure ce que les annalistes ont tronqué, harmonise ce qu'ils ont dépouillé, devine leurs omissions et les répare, comble leurs lacunes par des imaginations qui aient la couleur du temps, groupe ce qu'ils ont laissé épars, rétablit le jeu des fils de la providence sous les marionnettes humaines, revêt le tout d'une forme poétique et naturelle à la fois, et lui donne cette vie de vérité et de saillie qui enfante l'illusion, ce prestige de réalité qui passionne le spectateur, et le poète le premier, car le poète est de bonne foi. Ainsi le but de l'art est presque divin : ressusciter, s'il fait de l'histoire ; créer, s'il fait de la poésie.

C'est une grande et belle chose que de voir se déployer, avec cette largeur, un drame où l'art développe puissamment la nature ; un drame où l'action marche à la conclusion d'une allure ferme et facile, sans diffusion et sans étranglement ; un drame enfin où le poète remplisse pleinement le but multiple de l'art, qui est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes ; l'extérieur, par leurs discours et leurs actions ; l'intérieur, par les "a parte" et les monologues ;

de croiser, en un mot, dans le même tableau, le drame de la vie et le drame de la conscience.

On conçoit que, pour une oeuvre de ce genre, si le poète doit "choisir" dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le beau, mais le caractéristique. Non qu'il convienne de "faire" comme on dit aujourd'hui, "de la couleur locale", c'est-à-dire d'ajouter après coup quelques touches criardes çà et là sur un ensemble, du reste, parfaitement faux et conventionnel. Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre, d'où elle se répand au dehors, d'elle-même, naturellement, également, et, pour ainsi parler, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre. Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps; elle doit en quelque sorte y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant et qu'en en sortant qu'on a changé de siècle et d'atmosphère. Il faut quelque étude, quelque labeur pour en venir là; tant mieux. Il est bon que les avenues de l'art soient obstruées de ces ronces devant lesquelles tout recule, excepté les volontés fortes. C'est d'ailleurs cette étude, soutenue d'une ardente inspiration, qui garantira le drame d'un vice qui le tue, le "commun". Le commun est le défaut des poètes à courte vue et à courte haleine. Il faut qu'à cette optique de la scène, toute figure soit ramenée à son trait le plus saillant, le plus individuel, le plus précis. Le vulgaire et le trivial même doit avoir un accent. Rien ne doit être abandonné. Comme Dieu, le vrai poète est présent partout à la fois dans son oeuvre. Le génie ressemble au balancier qui imprime l'effigie royale aux pièces de cuivre comme aux écus d'or.

Nous n'hésitons pas, —et ceci prouverait encore aux hommes de bonne foi combien peu nous cherchons

à déformer l'art— nous n'hésitons point à considérer le vers comme un des moyens les plus propres à préserver le drame du fléau que nous venons de signaler, comme une des digues les plus puissantes contre l'irruption du "commun", qui, ainsi que la démocratie, coule toujours à pleins bords dans les esprits. Et ici, que la jeune littérature, déjà riche de tant d'hommes et de tant d'ouvrages, nous permette de lui indiquer une erreur où il nous semble qu'elle est tombée, erreur trop justifiée d'ailleurs par les incroyables aberrations de la vieille école. Le nouveau siècle est dans cet âge de croissance où l'on peut aisément se redresser.

Il s'est formé, dans les derniers temps, comme une pénultième ramification du vieux tronc classique, ou mieux comme une de ces excroissances, un de ces polypes que développe la décrépitude et qui sont bien plus un signe de décomposition qu'une preuve de vie, il s'est formé une singulière école de poésie dramatique. Cette école nous semble avoir eu pour maître et pour souche le poète qui marque la transition du dix-huitième siècle au dix-neuvième, l'homme de la description et de la périphrase, ce Delille qui, dit-on, vers sa fin, se vantait, à la manière des dénombrements d'Homère, d'avoir "fait" douze chameaux, quatre chiens, trois chevaux, y compris celui de Job, six tigres, deux chats, un jeu d'échecs, un trictrac, un damier, un billard, plusieurs hivers, beaucoup d'étés, force printemps, cinquante couchers de soleil, et tant d'aurores qu'il se perdait à les compter.

Or Delille a passé dans la tragédie. Il est le père (lui, et non Racine, grand Dieu!) d'une prétendue école d'élégance et de bon goût qui a flori récemment. La tragédie n'est pas pour cette école ce qu'elle est pour le bonhomme Gilles Shakespeare, par exemple, une source d'émotions et toute nature; mais un cadre

commode à la solution d'une foule de petits problèmes descriptifs qu'elle se propose chemin faisant. Cette muse, loin de repousser, comme la véritable école classique française, les trivialités et les bassesses de la vie, les recherche au contraire et les ramasse avidement. Le grotesque, évité comme mauvaise compagnie par la tragédie de Louis XIV, ne peut passer tranquille devant celle-ci. "Il faut qu'il soit décrit" c'est-à-dire "anobli". Une scène de corps de garde, une révolte de populace, le marché aux poissons, le bagne, le cabaret, la "poule au pot" de Henri IV, sont une bonne fortune pour elle. Elle s'en saisit, elle débarbouille cette canaille, et coud à ses vilenies son clinquant et ses paillettes; "purpureus assuitur pannus". Son but paraît être de délivrer des lettres de noblesse à toute cette roture du drame; et chacune de ces lettres du grand scel est une tirade.

Cette muse, on le conçoit, est d'une bégueulerie rare. Accoutumée qu'elle est aux caresses de la périphrase, le mot propre, qui la rudoierait quelquefois, lui fait horreur. Il n'est point de sa dignité de parler naturellement. Elle "souligne" le vieux Corneille pour ses façons de dire crûment:

"*Un tas d'hommes perdus de dettes* et de crimes
Chimène, *qui l'eût cru?* Rodrigue, *qui l'eût dit?*
Quand leur Flaminius *marchandait* Annibal.
Ah! ne me *brouillez* pas avec la république!, etc., etc.

Elle a encore sur le cœur son: "Tout beau, monsieur!" Et il a fallu bien des "seigneur! et bien des "madame"! pour faire pardonner à notre admirable Racine ses "chiens" si monosyllabiques, et ce "Claude", si brutalement "mis dans le lit" d'Agrippine.

Cette "Melpomène", comme elle s'appelle, frémirait de toucher une chronique. Elle laisse au costu-

mier le soin de savoir à quelle époque se passent les drames qu'elle fait. L'histoire à ses yeux est de mauvais ton et de mauvais goût. Comment, par exemple, tolérer des rois et des reines qui jurent? Il faut les élever de leur dignité royale à la dignité tragique. C'est dans une promotion de ce genre qu'elle a anobli Henri IV. C'est ainsi que le roi du peuple, nettoyé par M. Legouvé, a vu son "ventre-saint-gris" chassé honteusement de sa bouche par deux sentences, et qu'il a été réduit, comme la jeune fille du fabliau, à ne plus laisser tomber de cette bouche royale que des perles, des rubis et des saphirs; le tout faux, à la vérité.

En somme, rien n'est si commun que cette élégance et cette noblesse de convention. Rien de trouvé, rien d'imaginé, rien d'inventé dans ce style. Ce qu'on a vu partout, rhétorique, ampoule, lieux communs, fleurs de collège, poésie de vers latins. Des idées d'emprunt vêtues d'images de pacotille. Les poètes de cette école sont élégants à la manière des princes et princesses de théâtre, toujours sûrs de trouver dans les cases étiquetées du magasin manteaux et couronnes de similor, qui n'ont que le malheur d'avoir servi à tout le monde. Si ces poètes ne feuillettent pas la Bible, ce n'est pas qu'ils n'aient aussi leur gros livre, "le Dictionnaire des rimes". C'est là leur source de poésie, "fontes aquarum".

On comprend que dans tout cela la nature et la vérité deviennent ce qu'elles peuvent. Ce serait grand hasard qu'il en surnageât quelque débris dans ce cataclysme de faux art, de faux style, de fausse poésie. Voilà ce qui a causé l'erreur de plusieurs de nos réformateurs distingués. Choqués de la roideur, de l'apparat, du "pomposo" de cette prétendue poésie dramatique, ils ont cru que les éléments de notre langage poétique étaient incompatibles avec le naturel et le

vrai. L'alexandrin les avait tant de fois ennuyés, qu' ils l'ont condamné, en quelque sorte, sans vouloir l'entendre, et ont conclu, un peu précipitamment peut-être, que le drame devait être écrit en prose.

Ils se méprenaient. Si le faux règne en effet dans le style comme dans la conduite de certaines tragédies françaises, ce n'était pas aux vers qu'il fallait s'en prendre, mais aux versificateurs. Il fallait condamner non la forme employée, mais ceux qui avaient employé cette forme; les ouvriers, et non l'outil.

Pour se convaincre du peu d'obstacles que la nature de notre poésie oppose à la libre expression de tout ce qui est vrai, ce n'est peut-être pas dans Racine qu'il faut étudier notre vers, mais souvent dans Corneille, toujours dans Molière. Racine, divin poète, est élégiaque, lyrique, épique; Molière est dramatique. Il est temps de faire justice des critiques entassées par le mauvais goût du dernier siècle sur ce style admirable, et de dire hautement que Molière occupe la sommité de notre drame, non seulement comme poète, mais encore comme écrivain. "Palmas vere habet iste duas".

Chez lui, le vers embrasse l'idée, s'y incorpore étroitement, la resserre et la développe tout à la fois, lui prête une figure plus svelte, plus stricte, plus complète, et nous la donne, en quelque sorte en élixir. Le vers est la forme optique de la pensée. Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scènique. Fait d'une certaine façon, il communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires. Il rend plus solide et plus fin le tissu du style. C'est le nœud qui arrête le fil. C'est la ceinture qui soutient le vêtement et lui donne ses plis. Que pourraient donc perdre à entrer dans le vers la nature et le vrai? Nous le demandons à nos prosaïstes eux-mêmes, que perdent-ils à la poésie de Molière? Le vin,

qu'on nous permette une trivialité de plus, cesse-t-il d'être du vin pour être en bouteille?

Que si nous avions le droit de dire quel pourrait être, à notre gré, le style du drame, nous voudrions un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque; tour à tour positif et poétique, tout ensemble artiste et inspiré, profond et soudain, large et vrai; sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin; plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille; fidèle à la rime, cette esclave, cette suprême grâce de notre poésie, ce générateur de notre mère; inépuisable dans la variété de ses tours, insaisissable dans ses secrets d'élégance et de facture; prenant, comme Protée, mille formes sans changer de type et de caractère, fuyant la "tirade"; se jouant dans le dialogue; se cachant toujours derrière le personnage; s'occupant avant tout d'être à sa place, et lorsqu'il lui adviendrait d'être "beau", n'étant beau en quelque sorte que par hasard, malgré lui et sans le savoir; lyrique, épique, dramatique, selon le besoin; pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites, sans jamais sortir des limites d'une scène parlée; en un mot, tel que le ferait l'homme qu'une fée aurait doué de l'âme de Corneille et de la tête de Molière. Il nous semble que ce vers-là serait bien "aussi beau que de la prose".

Il n'y aurait aucun rapport entre une poésie de ce genre et celle dont nous faisions tout à l'heure l'autopsie cadavérique. La nuance qui les sépare sera facile à indiquer, si un homme d'esprit, auquel l'auteur de ce livre doit un remerciement personnel, nous

permet de lui en emprunter la piquante distinction: l'autre poésie était descriptive, celle-ci serait pittoresque.

Répétons-le surtout, le vers au théâtre doit dépouiller tout amour-propre, toute exigence, toute coquetterie. Il n'est là qu'une forme, et une forme qui doit tout admettre, qui n'a rien à imposer au drame, et au contraire doit tout recevoir de lui pour tout transmettre au spectateur: français, latin, textes de lois, jurons royaux, locutions populaires, comédie, tragédie, rire, larmes, prose et poésie. Malheur au poète si son vers fait la petite bouche! Mais cette forme est une forme de bronze qui encadre la pensée dans son mètre, sous laquelle le drame est indestructible, qui le grave plus avant dans l'esprit de l'acteur, avertit celui-ci de ce qu'il omet et ce de qu'il ajoute, l'empêche d'altérer son rôle, de se substituer à l'auteur, rend chaque mot sacré, et fait que ce qu'a dit le poète se retrouve longtemps après encore debout dans la mémoire de l'auditeur. L'idée, trempée dans le vers, prend soudain quelque chose de plus incisif et de plus éclatant. C'est le fer qui devient acier.

On sent que la prose, nécessairement bien plus timide, obligée de sevrer le drame de toute poésie lyrique ou épique, réduite au dialogue et au positif, est loin d'avoir ces ressources. Elle a les ailes bien moins larges. Elle est ensuite d'un beaucoup plus facile accès; la médiocrité y est à l'aise; et, pour quelques ouvrages distingués comme ceux que ces derniers temps ont vus paraître, l'art serait bien vite encombré d'avortons et d'embryons. Une autre fraction de la réforme inclinerait pour le drame écrit en vers et en prose tout à la fois, comme a fait Shakespeare. Cette manière a ses avantages. Il pourrait cependant y avoir disparate dans les transitions d'une forme à l'autre, et quand un tissu est homogène, il est bien plus

solide. Au reste, que le drame soit écrit en prose, qu'il soit écrit en vers, qu'il soit écrit en vers et en prose, ce n'est là qu'une question secondaire. Le rang d'un ouvrage doit se fixer non d'après sa forme, mais d'après sa valeur intrinsèque. Dans les questions de ce genre, il n'y a qu'une solution; il n'y a qu'un poids qui puisse faire pencher la balance de l'art: c'est le génie.

Au demeurant, prosateur et versificateur, le premier, l'indispensable mérite d'un écrivain dramatique, c'est la correction. Non cette correction toute de surface, qualité ou défaut de l'école descriptive, qui fait de Lhomond et de Restaut les deux ailes de son Pégase; mais cette correction intime, profonde, raisonnée, qui s'est pénétrée du génie d'un idiome, qui en a sondé les racines, fouillé les étymologies; toujours libre, parce qu'elle est sûre de son fait, et qu'elle va toujours d'accord avec la logique de la langue. Notre Dame la grammaire mène l'autre aux lisières; celle-ci tient en laisse la grammaire. Elle peut oser, hasarder, créer, inventer son style: elle en a le droit. Car, bien qu'en aient dit certains hommes qui n'avaient pas songé à ce qu'ils disaient, et parmi lesquels il faut ranger notamment celui qui écrit ces lignes, la langue française n'est pas fixée et ne se fixera point. Une langue ne se fixe pas. L'esprit humain est toujours en marche, ou, si l'on veut, en mouvement, et les langues avec lui. Les choses sont ainsi. Quand le corps change, comment l'habit ne changerait-il pas? Le français du dix-neuvième siècle ne peut pas plus être le français du dix-huitième, que celui-ci n'est le français du dix-septième, que le français du dix-septième n'est celui du seizième. La langue de Montaigne n'est plus celle de Rabelais, la langue de Pascal n'est plus celle de Montaigne, la langue de Montesquieu n'est plus celle de Pascal. Chacune de ces quatre langues,

prise en soi, est admirable, parce qu'elle est originale. Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées. Les langues sont comme la mer, elles oscillent sans cesse. A certains temps, elles quittent un rivage du monde de la pensée et en envahissent un autre. Tout ce que leur flot déserte ainsi sèche et s'efface du sol. C'est de cette façon que les idées s'éteignent, que des mots s'en vont. Il en est des idiomes humains comme de tout. Chaque siècle y apporte et en emporte quelque chose. Qu'y faire? cela est fatal. C'est donc en vain que l'on voudrait pétrifier la mobile physionomie de notre idiome sous une forme donnée. C'est en vain que nos Josués littéraires crient à la langue de s'arrêter; les langues ni le soleil ne s'arrêtent plus. Le jour où elles se "fixent", c'est qu'elles meurent. Voilà pourquoi le français de certaine école contemporaine est une langue morte.

Telles sont, à peu près, et moins les développements approfondis qui en pourraient compléter l'évidence, les idées "actuelles" de l'auteur de ce livre sur le drame. Il est loin du reste d'avoir la prétention de donner son essai dramatique comme une émanation de ces idées, qui bien au contraire ne sont peut-être elles-mêmes, à parler naïvement, que des révélations de l'exécution. Il lui serait fort commode sans doute et plus adroit d'asseoir son livre sur sa préface et de les défendre l'un par l'autre. Il aime mieux moins d'habilité et plus de franchise. Il veut donc être le premier à montrer la ténuité du nœud qui lie cet avant-propos à ce drame. Son premier projet, bien arrêté d'abord par sa paresse, était de donner l'œuvre toute seule au public; "el demonio sin las cuernas", comme disait Yriarte. C'est après l'avoir dûment close et terminée, qu'à la sollicitation de quelques amis probablement bien aveuglés, il s'est déterminé à comp-

ter avec lui-même dans une préface, à tracer, pour ainsi parler, la carte du voyage poétique qu'il venait de faire, à se rendre raison des acquisitions bonnes ou mauvaises qu'il en rapportait, et des nouveaux aspects sous lesquels le domaine de l'art s'était offert à son esprit. On prendra sans doute avantage de cet aveu pour répéter le reproche qu'un critique d'Allemagne lui a déjà adressé, de faire "une poétique pour sa poésie". Qu'importe? Il a d'abord eu bien plutôt l'intention de défaire que de faire des poétiques. Ensuite, ne vaudrait-il pas toujours mieux faire des poétiques d'après une poésie, que de la poésie d'après une poétique? Mais non, encore une fois, il n'a ni le talent de créer, ni la prétention d'établir des systèmes. "Les systèmes, dit spirituellement Voltaire, sont comme des rats qui passent par vingt trous, et en trouvent enfin deux ou trois qui ne peuvent les admettre". C'eût donc été prendre une peine inutile et au-dessus de ses forces. Ce qu'il a plaidé, au contraire, c'est la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes et des règles. Il a pour habitude de suivre à tout hasard ce qu'il prend pour son inspiration, et de changer de moule autant de fois que de composition. Le dogmatisme, dans les arts, est ce qu'il fuit avant tout. A Dieu ne plaise qu'il aspire à être de ces hommes, romantiques ou classiques, qui font "des ouvrages dans leus système", qui se condamnent à n'avoir jamais qu'une forme dans l'esprit, à toujours "prouver" quelque chose, à suivre d'autres lois que celles de leur organisation et de leur nature. L'œuvre artificielle de ces hommes-là, quelque talent qu'ils aient d'ailleurs, n'existe pas pour l'art. C'est une théorie, non une poésie.

Voici que l'auteur de ce livre a bientôt épuisé ce qu'il avait à dire au lecteur. Il ignore comment la critique accueillera et ce drame, et ces idées sommaires,

dégarnies de leurs corollaires, appauvries de leur ramifications, ramassées en courant et dans la hâte d'en finir. Sans doute elles paraîtront aux "disciples de La Harpe" bien effrontées et bien étranges. Mais si, par aventure, toutes nues et tout amoindries qu'elles sont, elles pouvaient contribuer à mettre sur la route du vrai ce public dont l'éducation est déjà si avancée, et que tant de remarquables écrits, de critique ou d'application, livres ou journaux, ont déjà mûri pour l'art, qu'il suive cette impulsion sans s'occuper si elle lui vient d'un homme ignoré, d'une voix sans autorité, d'un ouvrage de peu de valeur. C'est une cloche de cuivre qui appelle les populations au vrai temple et au vrai Dieu.

Il y a aujourd'hui l'ancien régime littéraire comme l'ancien régime politique. Le dernier siècle pèse encore presque de tout point sur le nouveau. Il l'opprime notamment dans la critique. Vous trouvez, par exemple, des hommes vivants qui vous répètent cette définition du goût échappée à Voltaire: "Le goût n'est autre chose pour la poésie que ce qu'il est pour les ajustements des femmes". Ainsi, le goût, c'est la coquetterie! Paroles remarquables qui peignent à merveille cette poésie fardée, mouchetée, poudrée, du dix-huitième siècle, cette littérature à paniers, à pompons et à falbalas. Elles offrent un admirable résumé d'une époque avec laquelle les plus hauts génies n'ont pu être en contact sans devenir petits, du moins par un côté, d'un temps où Montesquieu a pu et dû faire "le Temple de Gnide", Voltaire "le Temple du Goût", Jean-Jacques "Le Devin du Village".

Le goût, c'est la raison du génie. Voilà ce qu'établira bientôt une autre critique, une critique forte, franche, savante, une critique du siècle qui commence à pousser des jets vigoureux sous les vieilles branches desséchées de l'ancienne école. Cette jeune critique,

aussi grave que l'autre est frivole, aussi érudite que l'autre est ignorante, s'est déjà créé des organes écoutés, et l'on est quelquefois surpris de trouver dans les feuilles les plus légères d'excellents articles émanés d'elle. C'est elle qui, s'unissant à tout ce qu'il y a de supérieur et de courageux dans les lettres, nous délivrera de deux fléaux: le classicisme caduc, et le faux romantisme, qui ose poindre aux pieds du vrai. Car le génie moderne a déjà son ombre, sa contre-épreuve, son parasite, son "classique", qui se grime sur lui, se vernit de ses couleurs, prend sa livrée, ramasse ses miettes, et semblable à l'"élève du sorcier", met en jeu, avec des mots retenus de mémoire, des éléments d'action dont il n'a pas le secret. Aussi fait-il des sottises que son maître a mainte fois beaucoup de peine à réparer. Mais ce qu'il faut détruire avant tout, c'est le vieux faux goût. Il faut en dérouiller la littérature actuelle. C'est en vain qu'il la ronge et la ternit. Il parle à une génération jeune, sévère, puissante, qui ne le comprend pas. La queue du dix-huitième siècle traîne encore dans le dix-neuvième; mais ce n'est pas nous, jeunes hommes qui avons vu Bonaparte, qui la lui porterons.

Nous touchons donc au moment de voir la critique nouvelle prévaloir, assise, elle aussi, sur une base large, solide et profonde. On comprendra bientôt généralement que les écrivains doivent être jugés, non d'après les règles et les genres, choses qui sont hors de la nature et hors de l'art, mais d'après les principes immuables de cet art et les lois spéciales de leur organisation personnelle. La raison de tous aura honte de cette critique qui a roué vif Pierre Corneille, baîllonné Jean Racine, et qui n'a risiblement réhabilité John Milton qu'en vertu du code épique du père le Bossu. On consentira, pour se rendre compte d'un ouvrage, à se placer au point de vue de l'auteur, à regarder le sujet

avec ses yeux. On quittera, et c'est M. de Chateaubriand qui parle ici, "la critique mesquine des défauts pour la grande et féconde critique des beautés". Il est temps que tous les bons esprits saisissent le fil qui lie fréquemment ce que, selon notre caprice particulier, nous appelons "défaut", à ce que nous appelons "beauté". Les défauts, du moins ce que nous nommons ainsi, sont souvent la condition native, nécessaire, fatale, des qualités.

Scit genius, natale comes qui temperat astrum.

Où voit-on médaille qui n'ait son revers? talent qui n'apporte son ombre avec la lumière, sa fumée avec sa flamme? Telle tache peut n'être que la conséquence indivisible de telle beauté. Cette touche heurtée, qui me choque de près, complète l'effet et donne la saillie à l'ensemble. Effacez l'une, vous effacez l'autre. L'originalité se compose de tout cela. Le génie est nécessairement inégal. Il n'est pas de hautes montagnes sans profonds précipices. Comblez la vallée avec le mont, vous n'aurez plus qu'une steppe, une lande, la plaine des Sablons au lieu des Alpes, des alouettes et non des aigles.

Il faut aussi faire la part du temps, du climat, des influences locales. La Bible, Homère nous blessent quelquefois par leurs sublimités mêmes. Qui voudrait y retrancher un mot? Notre infirmité s'effarouche souvent des hardiesses inspirées du génie, faute de pouvoir s'abattre sur les objets avec une aussi vaste intelligence. Et puis, encore une fois, il y a de ces fautes qui ne prennent racine que dans les chefs-d'oeuvre; il n'est donné qu'à certains génies d'avoir certains défauts. On reproche à Shakespeare l'abus de la métaphysique, l'abus de l'esprit, des scènes parasites, des obscénités, l'emploi des friperies mythologiques de mode dans son temps, de l'extravagance, de l'obscurité, du mauvais goût, de l'enflure, des aspérités de style. Le

chêne, cet arbre géant, que nous comparions tout à l'heure à Shakespeare et qui a plus d'une analogie avec lui, le chêne a le port bizarre, les rameaux noueux, le feuillage sombre, l'écorce âpre et rude; mais il est le chêne.

Et c'est à cause de cela qu'il est le chêne. Que si vous voulez une tige lisse, des branches droites, des feuilles de satin, adressez-vous au pâle bouleau, au sureau creux, au saule pleureur; mais laissez en paix le grand chêne. Ne lapidez pas qui vous ombrage.

L'auteur de ce livre connaît autant que personne les nombreux et grossiers défauts de ses ouvrages. S'il lui arrive trop rarement de les corriger, c'est qu'il répugne à revenir après coup sur une chose faite. Il ignore cet art de souder une beauté à la place d'une tache, et il n'a jamais pu rappeler l'inspiration sur une oeuvre refroidie. Qu'a-t-il fait d'ailleurs qui vaille cette peine? Le travail qu'il perdrait à effacer les imperfections de ses livres, il aime mieux l'employer à dépouiller son esprit de ses défauts. C'est sa méthode de ne corriger un ouvrage que dans un autre ouvrage.

Au demeurant, de quelque façon que son livre soit traité, il prend ici l'engagement de ne le défendre ni en tout ni en partie. Si son drame est mauvais, que sert de le soutenir? S'il est bon, pourquoi le défendre? Le temps fera justice du livre, ou la lui rendra. Le succès du moment n'est que l'affaire du libraire. Si donc la colère de la critique s'éveille à la publication de cet essai, il la laissera faire. Que lui répondrait-il? Il n'est pas de ceux qui parlent, ainsi que le dit le poète castillan, "par la bouche de leur blessure".

Por la boca de su herida.

Un dernier mot. On a pu remarquer que dans cette course un peu longue à travers tant de questions di-

verses, l'auteur s'est généralement abstenu d'étayer son opinion personnelle sur des textes, des citations, des autorités. Ce n'est pas cependant qu'elles lui eussent fait faute. "Si le poète établit des choses impossibles selon les règles de son art il commet une faute sans contredit; mais elle cesse d'être faute lorsque par ce moyen il arrive à la fin qu'il s'est proposée; car il a trouvé ce qu'il cherchait". "Ils prennent pour galimatias tout ce que la faiblesse de leurs lumières ne leur permet pas de comprendre. Ils traitent surtout de ridicules ces endroits merveilleux où le poète, afin de mieux entrer dans la raison, sort, s'il faut ainsi parler, de la raison même. Ce précepte, effectivements, qui donne pour règle de ne point garder quelquefois de règles, est un mystère de l'art qu'il n'est pas aisé de faire entendre à des hommes sans aucun goût... et qu'une espèce de bizarrerie d'esprit rend insensibles à ce qui frappe ordinairement les hommes". Qui dit cela? c'est Aristote. Qui dit ceci? C'est Boileau. On voit à ce seul échantillon que l'auteur de ce drame aurait pu comme un autre se cuirasser de noms propres et se réfugier derrière des réputations. Mais il a voulu laisser ce mode d'argumentation à ceux qui le croient invincible, universel et souverain. Quant à lui, il préfère des raisons à des autorités; il a toujours mieux aimé des armes que des armoiries.

Octobre 1827.

HERNANI

Après la préface de Cromwell, qui exposait la doctrine du théâtre romantique, HERNANI, drame en cinq actes, en vers, est la première démonstration publique des nouvelles théories.

Il est donc naturel que les tenants du classicisme et ceux de la nouvelle école aient choisi la première représentation d'Hernani, au Théâtre Français, le 21 Février 1830, pour se mesurer de la voix et du geste! Le gilet rouge, que portait ce soir-là, au parterre, Théophile Gautier, en est passé à la postérité!

Doña Sol a inspiré un triple amour: à son oncle, le vieux Ruy Gomez, grand d'Espagne; à un coureur de grand chemin,. Hernani (qui, au moment opportun, se révèlera comme un haut seigneur proscrit); au roi d'Espagne enfin, don Carlos. Selon les plus pures conceptions romantiques, c'est, bien entendu, le bandit qui l'emporte dans le coeur de Doña Sol.

Par deux fois, le roi et l'aventurier se rencontrent et démontrent, en ces occasions, leur mutuelle grandeur d'âme et leur commun sentiment de l'honneur. Mais Ruy Gomez s'apprête à épouser sa nièce. Hernani vole à son secours. Il est surpris par son vieux rival. Pourtant, quand Ruy Gomez a refusé de le livrer au roi et que celui-ci à emmené Doña Sol, le vieillard et Hernani, animés de la même haine, s'unissent pour conspirer contre don Carlos.

Ce dernier brigue la couronne impériale. En attendant les résultats de l'élection, il est allé se recueillir devant le tombeau de Charlemagne, au lieu même où il sait que les conjurés vont se réunir. Toutes les mesures ont été prises pour se saisir des conspirateurs, —dont on s'empare, en effet.

Mais, à ce moment précis, le roi don Carlos apprend qu'il est devenu l'empereur Charles-Quint. La grandeur du rôle qui lui est désormais confié, détermine son attitude, ainsi qu'on va le voir.

ACTE IV.—LE TOMBEAU.

Don Carlos, resté seul, tombe dans une profonde rêverie. Ses bras se croisent, sa tête fléchit sur sa poitrine; puis il se relève et se tourne vers le tombeau.

SCENE II.

DON CARLOS, seul.

Charlemagne, pardon! ces voûtes solitaires
Ne devraient répéter que paroles austères.
Tu t'indignes sans doute à ce bourdonnement
Que nos ambitions font sur ton monument.
—Charlemagne est ici! Comment, sépulcre sombre,
Peux-tu sans éclater contenir si grande ombre?
Es-tu bien là, géant d'un monde créateur,
Et t'y peux-tu coucher de toute ta hauteur?
—Ah! c'est un beau spectacle à ravir la pensée
Que l'Europe ainsi faite et comme il l'a laissée!
Un édifice, avec deux hommes au sommet,
Deux chefs élus auxquels tout roi né se soumet.
Presque tous les états, duchés, fiefs militaires,
Royaumes, marquisats, tous sont héréditaires;
Mais le peuple a parfois son pape ou son césar,
Tout marche, et le hasard corrige le hasard.
De là vient l'équilibre, et toujours l'ordre éclate.
Electeurs de drap d'or, cardinaux d'écarlate,
Double sénat sacré dont la terre s'émeut,
Ne sont là qu'en parade, et Dieu veut ce qu'il veut.
Qu'une idée, au besoin des temps, un jour éclose,
Elle grandit, va, court, se mêle à toute chose,
Se fait homme, saisit les cœurs, creuse un sillon;
Maint roi la foule aux pieds ou lui met un baîllon;
Mais qu'elle entre un matin à la diète, au conclave,
Et tous les rois soudain verront l'idée esclave,

Sur leurs têtes de rois que ses pieds courberont,
Surgir, le globe en main ou la tiare au front.
Le pape et l'empereur sont tout. Rien n'est sur terre
Que pour eux et par eux. Un suprême mystère
Vit en eux, et le ciel, dont ils ont tous les droits,
Leur fait un grand festin des peuples et des rois,
Et les tient sous sa nue, où son tonnerre gronde,
Seuls, assis à la table où Dieu leur sert le monde.
Tête à tête ils sont là, réglant et retranchant,
Arrangeant l'univers comme un faucheur son champ.
Tout se passe entre eux deux. Les rois sont à la porte,
Respirant la vapeur des mets que l'on apporte,
Regardant à la vitre, attentifs, ennuyés,
Et se haussant, pour voir, sur la pointe des pieds.
Le monde au-dessous d'eux s'échelonne et se groupe.
Ils font et défont. L'un délie et l'autre coupe.
L'un est la vérité, l'autre est la force. Ils ont
Leur raison en eux-même, et sont parce qu'ils sont.
Quand ils sortent, tous deux égaux, du sanctuaire,
L'un dans sa pourpre, et l'autre avec son blanc suaire,
L'univers ébloui contemple avec terreur
Ces deux moitiés de Dieu, le pape et l'empereur.
—L'empereur! l'empereur! être empereur!— O rage,
Ne pas l'être! —et sentir son cœur plein de courage—
Qu'il fut heureux celui qui dort dans ce tombeau!
Qu'il fut grand! De son temps c'était encore plus beau.
Le pape et l'empereur! ce n'était plus deux hommes.
Pierre et César! en eux accouplant les deux Romes,
Fécondant l'une et l'autre en un mystique hymen,
Redonnant une forme, une âme au genre humain,
Faisant refondre en bloc peuples et pêle-mêle
Royaumes, pour en faire une Europe nouvelle,
Et tous deux remettant au moule de leur main
Le bronze qui restait du vieux monde romain!
Oh! quel destin! —Pourtant cette tombe est la sienne!
Tout est-il donc si peu que ce soit là qu'on vienne?

Quoi donc, avoir été prince, empereur et roi!
Avoir été l'épée, avoir été la loi!
Géant, pour piédestal avoir eu l'Allemagne!
Quoi! pour titre César et pour nom Charlemagne.
Avoir été plus grand qu'Annibal, qu'Attila,
Aussi grand que le monde!... —et que tout tienne là!
Ah! briguez donc l'empire, et voyez la poussière
Que fait un empereur! Couvrez la terre entière
De bruit et de tumulte, élevez, bâtissez
Votre empire, et jamais ne dites: C'est assez!
Taillez à larges pans un édifice immense!
Savez-vous ce qu'un jour il en reste? ô démence!
Cette pierre! Et du titre et du nom triomphants?
Quelques lettres, à faire épeler des enfants!
Si haut que soit le but où votre orgueil aspire,
Voilà le dernier terme!... —Oh! l'empire! l'empire!
Que m'importe! j'y touche, et le trouve à mon gré.
Quelque chose me dit: Tu l'auras!— Je l'aurai—
Si je l'avais!...— O ciel! être ce qui commence!
Seul, debout, au plus haut de la spirale immense!
D'une foule d'états l'un sur l'autre étagés,
Etre la clef de voûte, et voir sous soi rangés
Les rois, et sur leur tête essuyer ses sandales;
Voir au-dessous des rois les maisons féodales,
Margraves, cardinaux, doges, ducs à fleurons;
Puis évêques, abbés, chefs de clans, hauts barons;
Puis clercs et soldats; puis loin du faîte où nous som-
[mes,
Dans l'ombre, tout au fond de l'abîme,—les hommes.
—Les hommes! c'est-à-dire une foule, une mer,
Un grand bruit, pleurs et cris, parfois un rire amer,
Plainte qui, réveillant la terre qui s'effare,
A travers tant d'échos nous arrive fanfare!
Les hommes!— Des cités, des tours, un vaste essaim—
De hauts clochers d'église à sonner le tocsin!—

(Rêvant)

Base de nations portant sur leurs épaules
La pyramide énorme appuyée aux deux pôles,
Flots vivants, qui toujours l'étreignant de leur plis,
La balancent, branlante à leur vaste roulis,
Font tout changer de place et, sur ses hautes zones,
Comme des escabeaux font chanceler les trônes,
Si bien que tous les rois, cessant leurs vains débats,
Lèvent les yeux au ciel... Rois! regardez en bas!
—Ah! le peuple!— océan!— onde sans cesse émue,
Où l'on ne jette rien sans que tout ne remue!
Vague qui broie un trône et qui berce un tombeau!
Miroir où rarement un roi se voit en beau!
Ah! si l'on regardait parfois dans ce flot sombre,
On y verrait au fond des empires sans nombre,
Grands vaisseaux naufragés, que son flux et reflux
Roule, et qui le gênaient, et qu'il ne connaît plus!
—Gouverner tout cela!— Monter, si l'on vous nomme
A ce faîte! Y monter, sachant qu'on n'est qu'un hom-
[me!
Avoir l'abîme là!...— Pourvu qu'en ce moment
Il n'aille pas me prendre un éblouissement!
Oh! d'états et de rois mouvante pyramide!
Ton faîte est bien étroit! Malheur au pied timide!
A qui me retiendrais-je?— Oh! si j'allais faillir
En sentant sous mes pieds le monde tressaillir!
En sentant vivre, sourdre, et palpiter la terre!
—Puis, quand j'aurai ce globe entre mes mains, qu'en
[faire?
Le pourrai-je porter seulement? Qu'ai-je en moi?
Etre empereur, mon Dieu! j'avais trop d'être roi!
Certes, il n'est qu'un mortel de race peu commune
Dont puisse s'élargir l'âme avec la fortune.
Mais, moi! qui me fera grand? qui sera ma loi?
Qui me conseillera?

(Il tombe à deux genoux devant le tombeau)

Charlemagne! c'est toi!
Ah! puisque Dieu, pour qui tout obstacle s'efface,
Prend nos deux majestés et les met face à face,
Verse-moi dans le cœur, du fond de ce tombeau,
Quelque chose de grand, de sublime et de beau!
Oh! par tous ses côtés fais-moi voir toute chose,
Montre-moi que le monde est petit, car je n'ose
Y toucher. Montre-moi que sur cette Babel
Qui du pâtre à César va montant jusqu'au ciel,
Chacun en son degré se complaît et s'admire,
Voit l'autre par-dessous et se retient d'en rire.
Apprends-moi tes secrets de vaincre et de régner,
Et dis-moi qu'il vaut mieux punir que pardonner!
—N'est-ce pas?— S'il est vrai qu'en son lit solitaire
Parfois une grande ombre au bruit que fait la terre
S'éveille, et que soudain son tombeau large et clair
S'entr'ouvre, et dans la nuit jette au monde un éclair,
Si cette chose est vraie, empereur d'Allemagne,
Oh! dis-moi ce qu'on peut faire après Charlemagne!
Parle! dût en parlant ton souffle souverain
Me briser sur le front cette porte d'airain!
Ou plutôt, laisse-moi seul dans ton sanctuaire
Entrer, laisse-moi voir ta face mortuaire,
Ne me repousse pas d'un souffle d'aquilons;
Sur ton chevet de pierre accoude-toi. Parlons.
Oui, dusses-tu me dire, avec ta voix fatale,
De ces choses qui font l'œil sombre et le front pâle!
Parle, et n'aveugle pas ton fils épouvanté,
Car ta tombe sans doute est pleine de clarté!
Ou, si tu ne dis rien, laisse en ta paix profonde
Carlos étudier ta tête comme un monde;
Laisse qu'il te mesure à loisir, ô géant,
Car rien n'est ici-bas si grand que ton néant!
Que la cendre, à défaut de l'ombre, me conseille!

(Il approche la clef de la serrure)

Entrons.

(Il recule)

Dieu! s'il allait me parler à l'oreille!
S'il était là, debout et marchant à pas lents!
Si j'allais ressortir avec des cheveux blancs!
Entrons toujours!

(Bruit de pas)

On vient. Qui donc ose à cette heure,
Hors moi, d'un pareil mort éveiller la demeure?
Qui donc?

(Le bruit s'approche)

Ah! j'oubliais! ce sont mes assassins.
Entrons!

(Il ouvre la porte du tombeau, qu'il referme sur lui. Entrent plusieurs hommes, marchant à pas sourds, cachés sous leurs manteaux et leurs chapeaux).

SCENE III.

LES CONJURES

(Ils vont les uns aux autres, en se prenant la main et en échangeant quelques paroles à voix basse.)

PREMIER CONJURÉ, portant seul une torche allumée.

Ad augusta.

DEUXIEME CONJURÉ

Per angusta.

PREMIER CONJURÉ

Les saints

Nous protègent.

TROISIEME CONJURÉ

Les morts nous servent.

PREMIER CONJURÉ

Dieu nous garde.

(Bruit de pas dans l'ombre)

DEUXIEME CONJURÉ

Qui vive?

VOIX DANS L'OMBRE.

Ad augusta.

DEUXIEME CONJURÉ

Per angusta.

(Entrent de nouveaux conjurés. - Bruit de pas.)

PREMIER CONJURÉ, au troisième.

Regarde,
Il vient encore quelqu'un.

TROISIEME CONJURÉ

Qui vive?

VOIX DANS L'OMBRE

Ad augusta.

TROISIEME CONJURÉ

Per angusta.

(Entrent de nouveaux conjurés, qui échangent des signes de mains avec tous les autres.)

PREMIER CONJURÉ

C'est bien. Nous voilà tous.— Gotha,
Fais le rapport.— Amis, l'ombre attend la lumière.

(Tous les conjurés s'asseyent en demi-cercle sur des tombeaux. Le premier conjuré passe tour à tour devant tous, et chacun allume à sa torche une cire qu'il tient à la main. Puis le premier conjuré va s'asseoir en silence sur une tombe au centre du cercle et plus haute que les autres.)

LE DUC DE GOTHA, se levant.

Amis, Charles d'Espagne, étranger par sa mère,
Prétend au saint-empire.

PREMIER CONJURÉ

Il aura le tombeau.

LE DUC DE GOTHA.

(Il jette sa torche à terre et l'écrase du pied.)

Qu'il en soit de son front comme de ce flambeau!

TOUS.

Que ce soit!

PREMIER CONJURÉ

Mort à lui!

LE DUC DE GOTHA.

Qu'il meure!

TOUS.

Qu'on l'immole!

DON JUAN DE HARO.

Son père est allemand!

LE DUC DE LUTZELBOURG.

Sa mère est espagnole.

LE DUC DE GOTHA.

Il n'est plus espagnol et n'est pas allemand.
Mort!

UN CONJURÉ

Si les électeurs allaient en ce moment
Le nommer empereur?

PREMIER CONJURÉ

Eux! lui! jamais!

DON GIL TELLEZ GIRON

Qu'importe!
Amis! frappons la tête et la couronne est morte!

PREMIER CONJURÉ

S'il a le saint-empire, il devient, quel qu'il soit,
Très auguste, et Dieu seul peut le toucher du doigt!

LE DUC DE GOTHA.

Le plus sûr, c'est qu'avant d'être auguste, il expire.

PREMIER CONJURÉ

On ne l'élira point!

TOUS.

Il n'aura pas l'empire!

PREMIER CONJURÉ

Combien faut-il de bras pour le mettre au linceul?

TOUS.

Un seul.

PREMIER CONJURÉ

Combien faut-il de coups au cœur?

TOUS.

Un seul.

PREMIER CONJURÉ

Qui frappera?

TOUS.

Nous tous.

PREMIER CONJURÉ

La victime est un traître.
Ils font un empereur; nous, faisons un grand-prêtre.
Tirons au sort.

(Tous les conjurés écrivent leurs noms sur leurs tablettes, déchirent la feuille, la roulent, et vont l'un après l'autre la jeter dans l'urne d'un tombeau. — Puis le premier conjuré dit:)

Prions.

(Tous s'agenouillent. Le premier conjuré se lève et dit:)

Que l'élu croie en Dieu,
Frappe comme un romain, meure comme un hébreu!
Il faut qu'il brave roue et tenailles mordantes,
Qu'il chante aux chevalets, rie aux lampes ardentes,
Enfin que pour tuer et mourir, resigné.
Il fasse tout!

(Il tire un des parchemins de l'urne)

TOUS.

Quel nom?

PREMIER CONJURÉ, à haute voix.

Hernani.

HERNANI, sortant de la foule des conjurés.

J'ai gagné.

—Je te tiens, toi que j'ai si longtemps poursuivie,
Vengeance!

DON RUY GOMEZ, perçant la foule et prenant Hernani à part.

Oh! cède-moi ce coup!

HERNANI.

Non, sur ma vie!
Oh! ne m'enviez pas ma fortune, seigneur!
C'est la première fois qu'il m'arrive bonheur.

DON RUY GOMEZ

Tu n'as rien. Eh bien, tout, fiefs, châteaux, vasselages,
Cent mille paysans dans mes trois cents villages,
Pour ce coup à frapper, je te les donne, ami!

HERNANI.

Non!

LE DUC DE GOTHA.

Ton bras porterait un coup moins affermi,
Vieillard!

DON RUY GOMEZ

Arrière, vous! sinon le bras, j'ai l'âme.
Aux rouilles du fourreau ne jugez point la lame.

(A Hernani)

Tu m'appartiens!

HERNANI.

Ma vie à vous, la sienne à moi.

DON RUY GOMEZ, tirant le cor de sa ceinture.

Eh bien, écoute, ami. Je te rends ce cor.

HERNANI, ébranlé.

Quoi!
La vie!— Eh! que m'importe! Ah! je tiens ma ven-
[geance!
Avec Dieu, dans ceci, je suis d'intelligence.
J'ai mon père à venger... peut-être plus encor!
—Elle, me la rends-tu?

DON RUY GOMEZ

Jamais! Je rends ce cor.

HERNANI.

Non!

DON RUY GOMEZ

Réfléchis, enfant.

HERNANI.

Duc, laisse-moi ma proie.

DON RUY GOMEZ

Eh bien! maudit sois-tu de m'ôter cette joie!

(Il remet le cor à sa ceinture).

PREMIER CONJURE, à Hernani.

Frère! avant qu'on ait pu l'élire, il serait bien
D'attendre dès ce soir Carlos...

HERNANI.

Ne craignez rien!
Je sais comment on pousse un homme dans le tombe.

PREMIER CONJURÉ

Que toute trahison sur le traître retombe,
Et Dieu soit avec vous!— Nous, comtes et barons,

S'il périt sans tuer, continuons! Jurons
De frapper tour à tour et sans nous y soustraire
Carlos qui doit mourir.

TOUS, tirant leurs épées.

Jurons!

LE DUC DE GOTHA, au premier conjuré.

Sur quoi, mon frère?

DON RUY GOMEZ, retourne son épée, la prend par la pointe et l'élève au-dessus de sa tête.)

Jurons sur cette croix!

TOUS, élevant leurs épées.

Qu'il meure impénitent!

(On entend un coup de canon éloigné. Tous s'arrêtent en silence. La porte du tombeau s'entr'ouvre. Don Carlos paraît sur le seuil. Pâle, il écoute. Un second coup. Un troisième coup. Il ouvre tout-à-fait la porte du tombeau, mais sans faire un pas, debout et immobile sur le seuil.)

SCENE IV.

LES CONJURES, DON CARLOS, puis DON RICARDO, seigneurs, gardes; le ROI DE BOHEME, le DUC DE BAVIERE; puis DOÑA SOL.

DON CARLOS.

Messieurs, allez plus loin! l'empereur vous entend.

(Tous les flammbeaux s'éteignent à la fois. Profond silence. Il fait un pas dans les ténèbres, si épaisses qu'on y distingue à peine les conjurés muets et immobiles.)

Silence et nuit! l'essaim en sort et s'y replonge.
Croyez-vous que ceci va passer comme un songe,
Et que je vous prendrai, n'ayant plus vos flambeaux,
Pour des hommes de pierre, assis sur leurs tombeaux?
Vous parliez tout à l'heure assez haut, mes statues!

Allons! relevez donc vos têtes abattues,
Car voici Charles-Quint! Frappez, faites un pas!
Voyons, oserez-vous?— Non, vous n'oserez pas.
Vos torches flamboyaient sanglantes sous ces voûtes.
Mon souffle a donc suffi pour les éteindre toutes!
Mais voyez, et tournez vos yeux irrésolus,
Si j'en éteins beaucoup, j'en allume encor plus.

(Il frappe de la clef de fer sur la porte de bronze du tombeau. A ce bruit, toutes les profondeurs du souterrain se remplissent de soldats portant des torches et des pertuisanes. A leur tête, le duc d'Alcala, le marquis d'Almuñan.)

Accourez, mes faucons! j'ai le nid, j'ai la proie!

(Aux conjurés.)

J'illumine à mon tour. Le sépulcre flamboie.
Regardez!

(Aux soldats.)

Venez tous, car le crime est flagrant.

HERNANI, regardant les soldats.

A la bonne heure!— Seul, il me semblait trop grand.
C'est bien. J'ai cru d'abord que c'était Charlemagne.
Ce n'est que Charles-Quint.

DON CARLOS, au duc d'Alcala.

Connétable d'Espagne!

(Au marquis d'Almuñan.)

Amiral de Castille, ici!— Désarmez-les.

(On entoure les conjurés et on les désarme.)

DON RICARDO, accourant et s'inclinant jusqu'à terre.)

Majesté!

DON CARLOS.

Je te fais alcade du palais.

DON RICARDO, s'inclinant de nouveau.

Deux électeurs, au nom de la chambre dorée,
Viennent complimenter la majesté sacrée.

DON CARLOS.

Qu'ils entrent.

(Bas, à Ricardo)

Doña Sol.

(Ricardo salue et sort. Entrent, avec flambeaux et fanfares, le roi de Bohême et le duc de Bavière, tout en drap d'or, couronnes en tête.—Nombreux cortège de seigneurs allemands, portant la bannière de l'empire, l'aigle à deux têtes, avec l'écusson d'Espagne au milieu.—Les soldats s'écartent, se rangent en haie, et font passage aux deux électeurs, jusqu'à l'empereur, qu'ils saluent profondément, et qui rend leur salut en soulevant son chapeau.)

LE DUC DE BAVIÈRE

Charles! roi des romains,
Majesté très sacrée, empereur! dans vos mains
Le monde est maintenant, car vous avez l'empire.
Il est à vous, ce trône où tout monarque aspire!
Frédéric, duc de Saxe, y fut d'abord élu,
Mais, vous jugeant plus digne, il n'en a pas voulu.
Venez donc recevoir la couronne et le globe.
Le Saint-Empire, ô roi, vous revêt de la robe,
Il vous arme du glaive, et vous êtes très grand.

DON CARLOS.

J'irai remercier le collège en rentrant.
Allez, messieurs. Merci, mon frère de Bohême,
Mon cousin de Bavière. Allez. J'irai moi-même.

LE ROI DE BOHEME.

Charles, du nom d'amis nos aïeux se nommaient.
Mon père aimait ton père, et leurs pères s'aimaient.
Charles, si jeune, en butte aux fortunes contraires,
Dis, veux-tu que je sois ton frère entre tes frères?
Je t'ai vu tout enfant et ne puis oublier...

DON CARLOS, l'interrompant.

Roi de Bohême! eh bien, vous êtes familier!

(Il lui présente sa main à baiser, ainsi qu'au duc de Bavière, puis congédie les deux électeurs, qui le saluent profondément.)

Allez!

(Sortent les deux électeurs avec leur cortège.)

LA FOULE.

Vivat!

DON CARLOS, à part.

J'y suis! et tout m'a fait passage!
Empereur!— Au refus de Frédéric-le-Sage!

(Entre Doña Sol, conduite par Ricardo.)

DOÑA SOL.

Des soldats! l'empereur! O ciel! coup imprévu!
Hernani!

HERNANI.

Doña Sol!

DON RUY GOMEZ, à côté d'Hernani, à part.

Elle ne m'a point vu!

(Doña Sol court à Hernani. Il la fait reculer d'un regard de défiance.)

HERNANI.

Madame!...

DOÑA SOL, tirant le poignard de son sein.

J'ai toujours son poignard!

HERNANI, lui tendant les bras.

Mon amie!

DON CARLOS.

Silence, tous!

(Aux conjurés)

Votre âme est-elle raffermie?
Il convient que je donne au monde une leçon.
Lara le castillan et Gotha le saxon,
Vous tous! que venait-on faire ici? parlez.

HERNANI, faisant un pas.

Sire,
La chose est toute simple, et l'on peut vous la dire.
Nous gravions la sentence au mur de Balthazar.

(Il tire un poignard et l'agite)

Nous rendions à César ce qu'on doit à César.

DON CARLOS.

Bien!

(A don Ruy Gomez)

Vous traître, Silva!

DON RUY GOMEZ

Lequel de nous deux, sire?

HERNANI, se retournant vers les conjurés.

Nos têtes et l'empire! il a ce qu'il désire.

(A l'empereur)

Le bleu manteau des rois pouvait gêner vos pas.
La pourpre vous va mieux. Le sang n'y paraît pas.

DON CARLOS, à don Ruy Gomez.

Mon cousin de Silva, c'est une félonie
A faire, du blason, rayer ta baronnie!
C'est haute trahison, don Ruy, songes-y-bien.

DON RUY GOMEZ

Les rois Rodrigue font les comtes Julien.

DON CARLOS, au duc d'Alcala.

Ne prenez que ce qui peut être duc ou comte.
Le reste...

(Don Ruy Gomez, le duc de Lutzelbourg, le duc de Gotha, don Juan de Haro, don Guzman de Lara, don Tellez Giron, le baron de Hohenbourg, se séparent du groupe des conjurés, parmi lesquels est resté Hernani. — Le duc d'Alcala les entoure étroitement de gardes.)

DOÑA SOL, à part.

Il est sauvé!

HERNANI, sortant du groupe des conjurés.

Je prétends qu'on me compte!

(A don Carlos)

Pusiqu'il s'agit de hache ici, que Hernani,
Pâtre obscur, sous tes pieds passerait impuni,
Puisque son front n'est plus au niveau de ton glaive,
Puisqu'il faut être grand pour mourir, je me lève.
Dieu qui donne le sceptre et qui te le donna

M'a fait duc de Segorbe et duc de Cardona,
Marquis de Monroy, comte Albatera, vicomte
De Gor, seigneur de lieux dont j'ignore le compte.
Je suis Jean d'Aragon, grand-maître d'Avis, né
Dans l'exil, fils proscrit d'un père assassiné
Par sentence du tien, roi Carlos de Castille!
Le meurtre est entre nous affaire de famille.
Vous avez l'échafaud, nous avons le poignard.
Donc, le ciel m'a fait duc, et l'exil montagnard.
Mais puisque j'ai sans fruit aiguisé mon épée
Sur les monts et dans l'eau des torrents retrempée,

(Il met son chapeau)

(Aux autres conjurés)

Couvrons-nous, grands d'Espagne!

(Tous les espagnols se couvrent)

(A don Carlos)

Oui, nos têtes, ô roi,
Ont le droit de tomber couvertes devant toi!

(Aux prisonniers)

—Silva, Haro, Lara, gens de titre et de race,
Place à Jean d'Aragon! ducs et comtes, ma place!

(Aux courtisans et aux gardes)

Je suis Jean d'Aragon, roi, bourreaux et valets!
Et si vos échafauds sont petits, changez-les!

(Il vient se joindre au groupe des seigneurs prisonniers)

DOÑA SOL.

Ciel!

DON CARLOS.

En effet, j'avais oublié cette histoire.

HERNANI.

Celui dont le flanc saigne a meilleure mémoire.
L'affront, que l'offenseur oublie en insensé,
Vit, et toujours remue au cœur de l'offensé.

DON CARLOS.

Donc, je suis, c'est un titre à n'en point vouloir d'au-
[tres,
Fils de pères qui font choir la tête des vôtres!

DOÑA SOL, se jetant à genoux devant l'empereur.

Sire, pardon! pitié! Sire, soyez clément!
Ou frappez-nous tous deux, car il est mon amant,
Mon époux! En lui seul je respire. Oh! je tremble.
Sire, ayez la pitié de nous tuer ensemble!
Majesté! je me traîne à vos sacrés genoux!
Je l'aime! Il est à moi, comme l'empire à vous!
Oh! grâce!

(Don Carlos la regarde, immobile.)

Quel penser sinistre vous absorbe?

DON CARLOS.

Allons! relevez-vous, duchesse de Segorbe,
Comtesse Albatera, marquise de Monroy...

(A Hernani)

—Tes autres noms, don Juan?

HERNANI.

Qui parle ainsi? le roi?

DON CARLOS.

Non, l'empereur.

DOÑA SOL, se relevant.

Grand Dieu!

DON CARLOS, la montrant à Hernani.

Duc, voilà ton épouse.

HERNANI, les yeux au ciel et doña Sol dans ses bras.

Juste Dieu!

DON CARLOS, à don Ruy Gomez.

Mon cousin, ta noblesse est jalouse,
Je sais. Mais Aragon peut épouser Silva.

DON RUY GOMEZ, sombre.

Ce n'est pas ma noblesse.

HERNANI, regardant doña Sol avec amour et la tenant embrassée.

Oh! ma haine s'en va!

(Il jette son poignard)

DON RUY GOMEZ, à part, les regardant tous deux.

Eclaterai-je? Oh! non! Fol amour! douleur folle!
Tu leur ferais pitié, vieille tête espagnole!
Vieillard, brûle sans flamme, aime et souffre en se-
[cret,
Laisse ronger ton cœur. Pas un cri.— L'on rirait!

DOÑA SOL, dans les bras d'Hernani.

O mon duc!

HERNANI.

Je n'ai plus que de l'amour dans l'âme.

DOÑA SOL.

O bonheur!

DON CARLOS, à part, la main dans sa poitrine.

Eteins-toi, cœur jeune et plein de flamme!
Laisse régner l'esprit, que longtemps tu troublas.
Tes amours désormais, tes maîtresses, hélas!
C'est l'Allemagne, c'est la Flandre, c'est l'Espagne.

(L'oeil fixé sur sa bannière)

L'empereur est pareil à l'aigle, sa compagne.
A la place du cœur il n'a qu'un écusson.

HERNANI.

Ah! vous êtes César!

DON CARLOS, à Hernani.

De ta noble maison,
Don Juan, ton cœur est digne.

(Montrant doña Sol)

Il est digne aussi d'elle.
—A genoux, duc!

(Hernani s'agenouille. Don Carlos détache sa toison d'or et la lui passe au cou).

Reçois ce collier.

(Don Carlos tire son épée et l'en frappe trois fois sur l'épaule)

Sois fidèle!
Par saint Etienne, duc, je te fais chevalier.

(Il le relève et l'embrasse)

Mais tu l'as, le plus doux et le plus beau collier,
Celui que je n'ai pas, qui manque au rang suprême,
Les deux bras d'une femme aimée et qui vous aime!
Ah! tu vas être heureux; moi, je suis empereur.

(Aux conjurés)

Je ne sais plus vos noms, messieurs. Haine et fureur,
Je veux tout oublier. Allez, je vous pardonne!
C'est la leçon qu'au monde il convient que je donne.
Ce n'est pas vainement qu'à Charles premier, roi,
L'empereur Charles-Quint succède, et qu'une loi
Change, aux yeux de l'Europe, orpheline éplorée,
L'altesse catholique en majesté sacrée.

(Les conjurés tombent à genoux)

LES CONJURÉS.

Gloire à Carlos!

DON RUY GOMEZ, à don Carlos.

Moi seul je reste condamné.

DON CARLOS

Et moi!

DON RUY GOMEZ, à part.

Mais, comme lui, je n'ai point pardonné!

HERNANI.

Qui donc nous change tous ainsi?

TOUS, soldats, conjurés, seigneurs.

Vive Allemagne!
Honneur à Charles-Quint!

DON CARLOS, se tournant vers le tombeau.

Honneur à Charlemagne!
Laissez-nous seuls tous deux.

(Tous sortent).

DON CARLOS, seul.

(Il s'incline devant le tombeau).

Es-tu content de moi?
Ai-je bien dépouillé les misères du roi,
Charlemagne? Empereur, suis-je bien un autre hom-
[me?
Puis-je accoupler mon casque à la mitre de Rome?
Aux fortunes du monde ai-je droit de toucher?
Ai-je un pied sûr et ferme, et qui puisse marcher
Dans ce sentier, semé des ruines vandales,
Que tu nous as battu de tes larges sandales?
Ai-je bien à ta flamme allumé mon flambeau?
Ai-je compris la voix qui parle en ton tombeau?
—Ah! j'étais seul, perdu, seul devant un empire,
Tout un monde qui hurle, et menace, et conspire,
Le danois à punir, le Saint-Père à payer,
Venise, Soliman, Luther, François premier,
Mille poignards jaloux luisant déjà dans l'ombre,
Des pièges, des écueils, des ennemis sans nombre,
Vingt peuples dont un seul ferait peur à vingt rois,
Tout pressé, tout pressant, tout à faire à la fois,
Je t'ai crié:— Par où faut-il que je commence?
Et tu m'as répondu: —Mon fils, par la clémence!

LUCRECE BORGIA

Drame en trois actes, en prose, joué pour la première fois le 2 Février 1833 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Un officier de fortune, Gennaro, ignore qu'il est le fils de Lucrèce Borgia, qui veille sur lui, de loin, avec une tendresse toute maternelle. Lui n'a que dégoût pour elle et pour toute sa famille,—partageant en cela l'opinion de ses frères d'armes qui, à Venise, ont proféré devant Gennaro les pires injures contre Lucrèce.

Au cours d'une ambassade, à Ferrare, Gennaro insulte le blason des Borgia. Le duc le fait arrêter. Persuadé que le capitaine est l'amant de sa femme Lucrèce, il oblige celle-ci à empoisonner son fils; mais elle parvient à lui faire prendre un contre-poison, et le sauve.

Lucrèce n'a pas, pour autant, oublié sa propre vengeance. Elle a réussi à rassembler, dans un festin offert par la Princesse Négroni, ses jeunes insulteurs. Mais, à son insu, Gennaro s'est joint à eux...

ACTE TROIS.—IVRES MORTS.

(Une salle magnifique du palais Négroni. A droite, une porte bâtarde. Au fond, une grande et très large porte à deux battants. Au milieu, une table superbement servie à la mode du seizième siècle. De petits pages noirs, vêtus de brocart d'or, circulent à l'entour.

Au moment où la toile se lève, il y a quatorze convives à table, Jeppo, Maffio, Ascanio, Oloferno, Apostolo, Gennaro et Gubetta et sept jeunes femmes, jolies et très galamment parées. Tous boivent ou mangent, ou rient à gorge déployée avec leurs voisines, excepté Gennaro qui paraît pensif et silencieux.)

SCENE PREMIERE

. . . . . .

JEPPO, à Gubetta.

Monsieur de Belverana, vous ne croiriez pas que Maffio avait peur de venir souper chez la Princesse?

GUBETTA.

Peur?— Pourquoi?

JEPPO.

Parce que le Palais Negroni touche au Palais Borgia.

GUBETTA.

Au diable les Borgia!— et buvons!

JEPPO, bas à Maffio.

Ce que j'aime dans ce Belverana, c'est qu'il n'aime pas les Borgia.

MAFFIO, bas.

En effet, il ne manque jamais une occasion de les envoyer au diable avec une grâce toute particulière. Cependant, mon cher Jeppo...

JEPPO.

Eh bien?

MAFFIO.

Je l'observe depuis le commencement du souper, ce prétendu espagnol. Il n'a encore bu que de l'eau.

JEPPO.

Voilà tes soupçons qui te reprennent, mon bon ami Maffio. Tu as le vin étrangement monotone.

MAFFIO.

Peut-être as-tu raison. Je suis fou.

GUBETTA, revenant et regardant Maffio de la tête aux pieds.

Savez-vous, monsieur Maffio, que vous êtes taillé pour vivre quatre vingt-dix ans, et que vous ressemblez à un mien grand-père, qui a vécu cet âge, et qui s'appelait comme moi Gil-Basilio-Fernan-Ireneo-Felipe-Frasco-Frasquito, comte de Belverana?

JEPPO, bas à Maffio.

J'espère que tu ne doutes plus de sa qualité d'espagnol. Il a au moins vingt noms de baptême.— Quelle litanie, monsieur de Belverana!

GUBETTA.

Hélas! nos parents ont coutume de nous donner plus de noms à notre baptême que d'écus à notre mariage. Mais qu'ont-ils donc à rire là-bas?

(A part)

—Il faut pourtant que les femmes aient un prétexte pour s'en aller. Comment faire?

(Il retourne s'asseoir à table)

OLOFERNO, buvant.

Par Hercule! messieurs! je n'ai jamais passé soirée plus délicieuse. Mesdames, goûtez de ce vin.

Il est plus doux que le vin de Lacryma-Christi, et plus ardent que le vin de Chypre. C'est du vin de Syracuse, messeigneurs!

GUBETTA, mangeant.

Oloferno est ivre, à ce qu'il paraît.

OLOFERNO.

Mesdames, il faut que je vous dise quelques vers que je viens de faire. Je voudrais être plus poète que je ne le suis pour célébrer d'aussi admirables festins.

GUBETTA.

Et moi, je voudrais être plus riche que je n'ai l'honneur de l'être pour en donner de pareils à mes amis.

OLOFERNO.

Rien n'est si doux que de chanter une belle femme et un bon repas.

GUBETTA.

Si ce n'est d'embrasser l'une et de manger l'autre.

OLOFERNO.

Oui, je voudrais être poète. Je voudrais pouvoir m'élever au ciel. Je voudrais avoir deux ailes...

GUBETTA.

De faisan dans mon assiette.

OLOFERNO.

Je vais pourtant vous dire mon sonnet.

GUBETTA.

Par le diable, monsieur le marquis Oloferno Vitellozzo! je vous dispense de nous dire votre sonnet. Laissez-nous boire!

OLOFERNO.

Vous me dispensez de vous dire mon sonnet?

GUBETTA.

Comme je dispense les chiens de me mordre, le pape de me bénir, et les passants de me jeter des pierres.

OLOFERNO.

Tête-dieu! vous m'insultez, je crois, monsieur le petit espagnol!

GUBETTA.

Je ne vous insulte pas, grand colosse d'italien que vous êtes. Je refuse mon attention à votre sonnet. Rien de plus. Mon gosier a plus soif de vin de Chypre que mes oreilles de poésie.

OLOFERNO.

Vos oreilles, monsieur le castillan râpé, je vous les clouerai sur les talons!

GUBETTA.

Vous êtes un absurde bélître! Fi! A-t-on jamais vu lourdaud pareil? s'enivrer de vin de Syracuse, et avoir l'air de s'être soûlé avec de la bière!

OLOFERNO.

Savez-vous bien que je vous couperai en quatre, par la mort-dieu!

GUBETTA, tout en découpant un faisan.

Je ne vous en dirai pas autant. Je ne découpe pas d'aussi grosses volailles que vous. Mesdames, vous offrirai-je de ce faisan?

OLOFERNO, se jetant sur un couteau.

Pardieu! j'éventrerai ce faquin, fût-il plus gentilhomme que l'empereur!

LES FEMMES, se levant de table.

Ciel! ils vont se battre!

LES HOMMES.

Tout beau, Oloferno!

(Ils désarment Oloferno qui veut se jeter sur Gubetta. Pendant ce temps-là, les femmes disparaissent par la porte latérale).

OLOFERNO, se débattant.

Corps-dieu!

GUBETTA.

Vous rimez si richement en Dieu, mon cher poète, que vous avez mis ces dames en fuite. Vous êtes un fier maladroit.

JEPPO.

C'est vrai, cela. Que diable sont-elles devenues?

MAFFIO.

Elles ont eu peur. Couteau qui luit, femme qui fuit.

ASCANIO.

Bah! elles vont revenir.

OLOFERNO, menaçant Gubetta.

Je te retrouverai demain, mon petit Belverana du démon!

GUBETTA.

Demain, tant qu'il vous plaira!

(Oloferno va se rasseoir en chancelant avec dépit. Gubetta éclate de rire.)

—Cet imbécile! Mettre en déroute les plus jolies femmes de Ferrare avec son couteau emmanché dans un sonnet! Se fâcher à propos de vers! Je le crois bien qu'il a des ailes. Ce n'est pas un homme, c'est un oison. Cela perche, cela doit dormir sur une patte, cet Oloferno-là!

JEPPO.

Là, là, faites la paix, messieurs. Vous vous couperez galamment la gorge demain matin. Par Jupiter, vous vous battrez du moins en gentilshommes, avec des épées, et non avec des couteaux.

ASCANIO.

A propos, au fait, qu'avons-nous donc fait de nos épées?

DON APOSTOLO.

Vous oubliez qu'on nous les a fait quitter dans l'antichambre.

GUBETTA.

Et la précaution était bonne, car autrement nous nous serions battus devant les dames, ce dont rougiraient des flamands de Flandre, ivres de tabac!

GENNARO.

Bonne précaution, en effet!

MAFFIO.

Pardieu, mon frère Gennaro! voilà la première parole que tu dis depuis le commencement du souper, et tu ne bois pas! Est-ce que tu songes à Lucrèce Borgia? Gennaro! tu as décidément quelque amourette avec elle! Ne dis pas non!

GENNARO.

Verse-moi à boire, Maffio! Je n'abandonne pas plus mes amis à table qu'au feu.

UN PAGE NOIR, deux flacons à la main.

Messeigneurs, du vin de Chypre ou du vin de Syracuse?

MAFFIO.

Du vin de Syracuse. C'est meilleur.

(Le page noir remplit tous les verres)

JEPPO.

La peste soit d'Oloferno! Est-ce que ces dames ne vont pas revenir?

(Il va successivement aux deux portes)

—Les portes sont fermées en dehors, messieurs!

MAFFIO.

N'allez-vous pas avoir peur à votre tour, Jeppo! Elles ne veulent pas que nous les poursuivions. C'est tout simple.

GUBETTA.

Buvons, messeigneurs.

(Ils choquent leurs verres.)

MAFFIO.

A ta santé, Gennaro! et puisses-tu bientôt e-trouver ta mère!

GENNARO.

Que Dieu t'entende!

(Tous boivent, excepté Gubetta qui jette son vin par-dessus son épaule).

MAFFIO, bas à Jeppo.

Pour le coup, Jeppo, je l'ai bien vu.

JEPPO, bas.

Quoi?

MAFFIO.

L'espagnol n'a pas bu.

JEPPO.

Eh bien?

MAFFIO.

Il a jeté son vin par-dessus son épaule.

JEPPO.

Il est ivre, et toi aussi.

MAFFIO.

C'est possible.

GUBETTA.

Une chanson à boire, messieurs! Je vais vous chanter une chanson à boire qui vaudra mieux que le sonnet du marquis Oloferno. Je jure par le bon vieux

crâne de mon père que ce n'est pas moi qui ai fait cette chanson, attendu que je ne suis pas poète et que je n'ai pas l'esprit assez galant pour faire se becqueter deux rimes au bout d'une idée. Voici ma chanson. Elle est adressée à monsieur Saint-Pierre, célèbre portier du paradis, et elle a pour sujet cette pensée délicate que le ciel du bon Dieu appartient aux buveurs.

JEPPO, bas à Maffio.

Il est plus qu'ivre, il est ivrogne.

TOUS, excepté Gennaro.

La chanson! la chanson!

GUBETTA, chantant.

Saint Pierre, ouvre ta porte
Au buveur qui t'apporte
Une voix pleine et forte
Pour chanter: Domino!

TOUS en choeur, excepté Gennaro.

Gloria Domino!

GUBETTA.

Au buveur, joyeux chantre,
Qui porte un si gros ventre
Qu'on doute, lorsqu'il entre,
S'il est homme ou tonneau,

TOUS en choeur.

Gloria Domino!

(Ils choquent leurs verres en riant aux éclats. Tout à coup on entend des voix éloignées qui chantent sur un ton lugubre.)

VOIX, au dehors.

Sanctum et terribile nomen ejus. Initium sapientiæ timor Domini.

JEPPO, riant de plus belle.

Ecoutez, messieurs! —Corbacque! pendant que nous chantons à boire, l'écho chante vêpres.

TOUS.

Ecoutons.

VOIX au dehors, un peu plus rapprochées.

Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam.

(Tous éclatent de rire)

JEPPO.

Du plain-chant tout pur.

MAFFIO.

Quelque procession qui passe.

GENNARO.

A minuit! c'est un peu tard.

JEPPO,

Bah! continuez, monsieur de Belverana.

VOIX au dehors, qui se rapprochent de plus en plus.

Oculos habent, et non videbunt, aures habent, audient. et non odorabunt. Aures habent, plus fort.)

(Tous rient de p

JEPPO.

Sont-ils braillards, ces moines!

MAFFIO.

Regarde donc, Gennaro. Les lampes s'éteignent ici. Nous voici tout à l'heure dans l'obscurité.

(Les lampes pâlissent, en effet, comme n'ayant plus d'huile)

VOIX au dehors, plus près.

Manus habent, et non palpabunt. Pedes habent, et non ambulabunt. Non clamabunt in gutture suo.

GENNARO.

Il me semble que les voix se rapprochent.

JEPPO.

La procession me fait l'effet d'être en ce moment sous nos fenêtres.

MAFFIO.

Ce sont les prières des morts.

ASCANIO.

C'est quelque enterrement.

JEPPO.

Buvons à la santé de celui qu'on va enterrer.

GUBETTA.

Savez-vous s'il n'y en a pas plusieurs?

JEPPO.

Eh bien! à la santé de tous!

APOSTOLO, à Gubetta.

Bravo! —et continuons de notre côté notre invocation à Saint-Pierre.

GUBETTA.

Parlez donc plus poliment. On dit: A monsieur Saint-Pierre, honorable huissier et guichetier patenté du paradis.

(Il chante)

Si les saints ont des trognes,
Ton ciel est aux ivrognes
Qui n'ont d'autres besognes
Que de boire aux chansons!

TOUS.

Que de boire aux chansons!

GUBETTA.

Si la mer de Cocagne
Qui baigne ta campagne
Est faite en vin d'Espagne,
Change-nous en poissons!

TOUS, en choquant leurs verres avec des éclats de rire.

Change-nous en poissons!

(La grande porte du fond s'ouvre silencieusement ns toute
sa largeur. On voit au dehors une vaste salle t croix d'argent
éclairée de quelques flambeaux, avec une grap rs dont on ne
au fond. Une longue file de pénitents blancs es, croix en tête
voit que les yeux par les trous de leurs en chantant d'un
et torche en main, entre par la grand
accent sinistre et d'une voix haute)

De profundis clamavi ad te, Domine!

(Puis ils viennent se ranger en silence des deux côtés de la salle, et y restent immobiles comme des statues, pendant que les jeunes gentilshommes les regardent avec stupeur.)

MAFFIO.

Qu'est-ce que cela veut dire?

JEPPO, s'efforçant de rire.

C'est une plaisanterie. Je gage mon cheval contre un pourceau, et mon nom de Liveretto contre le nom de Borgia, que ce sont nos charmantes comtesses qui se sont déguisées de cette façon pour nous éprouver, et que si nous levons une de ces cagoules au hasard, nous trouverons dessous la figure fraîche et malicieuse d'une jolie femme. Voyez plutôt.

(Il va soulever en riant un des capuchons, et il reste pétrifié en voyant dessous le visage livide d'un moine qui demeure immobile, la torche à la main et les yeux baissés. Il laisse tomber le capuchon et recule.)

—Ceci commence à devenir étrange!

MAFFIO.

Je me sais pourquoi mon sang se fige dans mes veines.

LES PENITENTS, chantant d'une voix éclatante.

Conquassabit capita in terra multorum!

JEPPO.

Quel piège affreux! Nos épées! nos épées! Ah ça! messieurs, nous sommes chez le démon ici.

SCENE II.

LES MEMES.—DOÑA LUCREZIA.

DOÑA LUCREZIA, paraissant tout à coup, vêtue de noir, au seuil de la porte.

Vous êtes chez moi!

TOUS, excepté Gennaro, qui observe tout dans un coin du théâtre où doña Lucrezia ne le voit pas.

Lucrèce Borgia!

DOÑA LUCREZIA.

Il y a quelques jours, tous, les mêmes qui êtes ici, vous disiez ce nom avec triomphe. Vous le dites aujourd'hui avec épouvante. Oui, vous pouvez me regarder avec vos yeux fixes de terreur. C'est bien moi, messieurs. Je viens vous annoncer une nouvelle, c'est que vous êtes tous empoisonnés, messeigneurs, et qu'il n'y en a pas un de vous qui ait encore une heure à vivre. Ne bougez pas. La salle d'à côté est pleine de piques. A mon tour maintenant. A moi de parler haut et de vous écraser la tête du talon! Jeppo Liveretto, va rejoindre ton oncle Vitelli que j'ai fait poignarder dans les caves du Vatican! Ascanio Petrucci, va retrouver ton cousin Pandolfo que j'ai assassiné pour lui voler sa ville! Oloferno Vitellozo, ton oncle t'attend, tu sais bien, Iago d'Appiani que j'ai empoisonné dans une fête! Maffio Orsini, va parler de moi dans l'autre monde à ton frère de Gravina que j'ai fait étrangler dans son sommeil! Apostolo Gazella, j'ai fait décapiter ton père Francisco Gazella, j'ai fait égorger ton cousin Alphonse d'Aragon, dis-tu, va les rejoindre! Sur mon âme! vous m'avez donné un bal à Venise,

je vous rends un souper à Ferrare. Fête pour fête, messeigneurs!

JEPPO.

Voilà un rude réveil, Maffio!

MAFFIO.

Songeons à Dieu!

DOÑA LUCREZIA.

Ah! mes jeunes amis du carnaval dernier! vous ne vous attendiez pas à cela? Pardieu! il me semble que je me venge. Qu'en dites-vous, messieurs? Qui est-ce qui se connaît en vengeance ici? Ceci n'est point mal, je crois! —Hein? qu'en pensez-vous? pour une femme!

(Aux moines)

—Mes pères, emmenez ces gentilshommes dans la salle voisine qui est préparée, confessez-les, et profitez du peu d'instants qui leur restent pour sauver ce qui peut être encore sauvé de chacun d'eux. —Messieurs que ceux d'entre vous qui ont des âmes y avisent. Soyez tranquilles. Elles sont en bonnes mains. Ces dignes pères sont des moines réguliers de Saint-Sixte, auxquels notre Saint-Père le pape a permis de m'assister dans des occasions comme celles-ci. Et si j'ai eu soin de vos âmes, j'ai eu soin aussi de vos corps. Tenez.

(Aux moines qui sont devant la porte du fond.)

—Rangez-vous un peu, mes pères, que ces messieurs voient.

(Les moines s'écartent et laissent voir cinq cercueils couverts chacun d'un drap noir rangés devant la porte.)

—Le nombre y est. Il y en a bien cinq. Ah! jeunes gens! vous arrachez les entrailles à une malheureuse femme, et vous croyez qu'elle ne se vengera pas! Voici le tien, Jeppo. Maffio, voici le tien. Oloferno, Apostolo, Ascanio, voici les vôtres!

GENNARO, qu'elle n'a pas vu jusqu'alors, faisant un pas.

Il en faut un sixième, madame!

DOÑA LUCREZIA.

Ciel! Gennaro!

GENNARO.

Lui-même.

DOÑA LUCREZIA.

Que tout le monde sorte d'ici. Qu'on nous laisse seuls. Gubetta, quoi qu'il arrive, quoi qu'on puisse entendre du dehors de ce qui va se passer ici, que personne n'y entre!

GUBETTA.

Il suffit.

(Les moines ressortent processionnellement, emmenant avec eux dans leurs files les cinq seigneurs chancelants et éperdus.)

SCENE III.

GENNARO.—DOÑA LUCREZIA.

(Il y a à peine quelques lampes mourantes dans l'appartement. Les portes sont refermées. Doña Lucrezia et Gennaro, restés seuls, s'entre-regardent quelques instants en silence, comme ne sachant par où commencer.)

DOÑA LUCREZIA, se parlant à elle-même.

C'est Gennaro!

CHANT DES MOINES, au dehors.

Nisi Dominus œdificaverit domum, in vanum laborant qui œdificant eam.

DOÑA LUCREZIA.

Encore vous, Gennaro! Toujours vous sous tous les coups que je frappe! Dieu du ciel! comment vous êtes-vous mêlé à ceci?

GENNARO.

Je me doutais de tout.

DOÑA LUCREZIA.

Vous êtes empoisonné encore une fois. Vous allez mourir!

GENNARO.

Si je veux. J'ai le contre-poison.

DOÑA LUCREZIA.

Ah oui! Dieu soit loué!

GENNARO.

Un mot, madame. Vous êtes experte en ces matières. Y a-t-il assez d'élixir dans cette fiole pour sauver les gentilshommes que vos moines viennent d'entraîner dans ce tombeau?

DOÑA LUCREZIA, examinant la fiole.

Il y en a à peine assez pour vous, Gennaro!

GENNARO.

Vous ne pouvez pas en avoir d'autre sur-le-champ?

DOÑA LUCREZIA.

Je vous ai donné tout ce que j'avais.

GENNARO.

C'est bien.

DOÑA LUCREZIA.

Que faites-vous, Gennaro? Dépêchez-vous donc. Ne jouez pas avec des choses si terribles. On n'a jamais assez tôt bu un contre-poison. Buvez, au nom du ciel! Mon Dieu! quelle imprudence vous avez faite là! Mettez votre vie en sûreté. Je vous ferai sortir du palais par une porte dérobée que je connais. Tout peut se réparer encore. Il est nuit. Des chevaux seront bientôt sellés. Demain matin vous serez loin de Ferrare. N'est-ce pas qu'il s'y fait des choses qui vous épouvantent? Buvez et partons. Il faut vivre! Il faut vous sauver!

GENNARO, prenant un couteau sur la table.

C'est-à-dire que vous allez mourir, madame!

DOÑA LUCREZIA.

Comment! que dites-vous?

GENNARO.

Je dis que vous venez d'empoisonner traîtreusement cinq gentilshommes, mes amis, mes meilleurs amis, par le ciel! et, parmi eux, Maffio Orsini, mon

frère d'armes, qui m'avait sauvé la vie à Vicence, et avec qui toute injure et toute vengeance m'est commune. Je dis que c'est une action infâme que vous avez faite là, et qu'il faut que je venge Maffio et les autres, et que vous allez mourir!

DOÑA LUCREZIA.

Terre et cieux!

GENNARO.

Faites votre prière, et faites-la courte, madame. Je suis empoisonné. Je n'ai pas le temps d'attendre.

DOÑA LUCREZIA.

Bah! cela ne se peut! Ah bien oui! Gennaro me tuer! Est-ce que cela est possible?

GENNARO.

C'est la realité pure, madame, et je jure Dieu qu'à votre place je me mettrais à prier en silence, à mains jointes et à deux genoux. Tenez, voici un fauteuil qui est bon pour cela.

DOÑA LUCREZIA

Non. Je vous dis que c'est impossible. Non, parmi les plus terribles idées qui me traversent l'esprit, jamais celle-là ne me serait venue. Hé bien! hé bien! vous levez le couteau! Attendez! Gennaro! J'ai quelque chose à vous dire!

GENNARO.

Vite.

DOÑA LUCREZIA

Jette ton couteau, malheureux! Jette-le, te dis-je! Si tu savais... Gennaro! Sais-tu qui tu es? Sais-tu qui je suis? Tu ignores combien je te tiens de près. Faut-il tout lui dire? Le même sang coule dans nos veines, Gennaro! Tu as eu pour père Jean Borgia, duc de Gandia!

GENNARO.

Votre frère! Ah! vous êtes ma tante! Ah! madame!

DOÑA LUCREZIA

Sa tante!

GENNARO.

Ah! je suis votre neveu! Ah! c'est ma mère, cette infortunée duchesse de Gandia, que tous les Borgia ont rendue si malheureuse! Madame Lucrèce, ma mère me parle de vous dans ses lettres. Vous êtes du nombre de ces parents dénaturés dont elle m'entretient avec horreur, et qui ont tué mon père, et qui ont noyé sa destinée, à elle, de larmes et de sang. Ah! j'ai de plus mon père à venger, ma mère à sauver de vous maintenant! Ah! vous êtes ma tante! Je suis un Borgia! Oh! cela me rend fou! —Ecoutez moi, doña Lucrezia Borgia, vous avez vécu longtemps, et vous êtes si couverte d'attentats que vous devez en être devenue odieuse et abominable à vous-même. Vous êtes fatiguée de vivre, sans nul doute, n'est-ce pas? Eh bien, il faut en finir. Dans les familles comme les nôtres, où le crime est héréditaire et se transmet de père en fils comme le nom, il arrive toujours que cette fatalité se clôt par un meurtre, qui est d'ordinaire un meurtre de famille, dernier crime qui lave tous les autres. Un gentilhomme n'a jamais été blâmé pour

avoir coupé une mauvaise branche à l'arbre de sa maison. L'espagnol Mudara a tué son oncle Rodrigue de Lara pour moins que vous n'avez fait. Cet espagnol a été loué de tous pour avoir tué son oncle, entendez-vous, ma tante? — Allons! en voilà assez de dit là-dessus! Recommandez votre âme à Dieu, si vous croyez à Dieu et à votre âme.

DOÑA LUCREZIA

Gennaro! par pitié pour toi! Tu es innocent encore! Ne commets pas ce crime!

GENNARO.

Un crime! Oh! ma tête s'égare et se bouleverse! Sera-ce un crime? Eh bien! quand je commettrais un crime! Pardieu! je suis un Borgia, moi! A genoux, vous dis-je! ma tante! à genoux!

DOÑA LUCREZIA

Dis-tu en effet ce que tu penses, mon Gennaro? Est-ce ainsi que tu payes mon amour pour toi?

GENNARO.

Amour!...

DOÑA LUCREZIA

C'est impossible. Je veux te sauver de toi même. Je vais appeler. Je vais crier.

GENNARO.

Vous n'ouvrirez point cette porte. Vous ne ferez point un pas. Et quant à vos cris, ils ne peuvent vous sauver. Ne venez-vous pas d'ordonner vous-même tout à l'heure que personne n'entrât, quoi qu'on pût entendre au dehors de ce qui va se passer ici?

DOÑA LUCREZIA

Mais c'est lâche ce que vous faites là, Gennaro! Tuer une femme, une femme sans défense! Oh! vous avez de plus nobles sentiments que cela dans l'âme! Ecoute-moi, tu me tueras après si tu veux, je ne tiens pas à la vie, mais il faut bien que ma poitrine déborde, elle est pleine d'angoisse de la manière dont tu m'as traitée jusqu'à présent. Tu es jeune, enfant, et la jeunesse est toujours trop sévère. Oh! si je dois mourir, je ne veux pas mourir de ta main. Cela n'est pas possible, vois-tu, que je meure de ta main. Tu ne sais pas toi-même à quel point cela serait horrible. D'ailleurs, Gennaro, mon heure n'est pas encore venue. C'est vrai, j'ai commis bien des actions mauvaises, je suis une grande criminelle, et c'est parce que je suis une grande criminelle qu'il faut me laisser le temps de me reconnaître et de me repentir. Il le faut absolument, entends-tu Gennaro?

GENNARO.

Vous êtes ma tante. Vous êtes la sœur de mon père. Qu'avez-vous fait de ma mère, madame Lucrèce Borgia?

DOÑA LUCREZIA

Attends! attends! Mon Dieu, je ne puis tout te dire. Et puis, si je te disais tout, je ne ferais peut-être que redoubler ton horreur et ton mépris pour moi! Ecoute-moi encore un instant. Oh! je voudrais bien que tu me reçusses repentante à tes pieds! Tu me feras grâce de la vie, n'est-ce pas? Eh bien! veux-tu que je prenne le voile? Veux-tu que je m'enferme dans un cloître, dis? Voyons, si l'on te disait: Cette malheureuse femme s'est fait raser la tête, elle couche dans la cendre, elle creuse sa fosse de ses mains, elle prie

Dieu nuit et jour, non pour elle, qui en aurait besoin cependant, mais pour toi, qui peux t'en passer; elle fait tout cela, cette femme, pour que tu abaisses un jour sur sa tête un regard de miséricorde, pour que tu laisses tomber une larme sur toutes les plaies vives de son cœur et de son âme, pour que tu ne lui dises plus, comme tu viens de le faire avec cette voix plus sévère que celle du jugement dernier: Vous êtes Lucrèce Borgia! Si l'on te disait cela, Gennaro, est-ce que tu aurais le cœur de la repousser? Oh! grâce! ne me tue pas, mon Gennaro! Vivons tous les deux, toi pour me pardonner, moi pour me repentir! Aie quelque compassion de moi! Enfin, cela ne sert à rien de traiter sans miséricorde une pauvre misérable femme qui ne demande qu'un peu de pitié! — Un peu de pitié! Grâce de la vie! Et puis, vois-tu bien, mon Gennaro, je te le dis pour toi, ce serait vraiment lâche ce que tu ferais là, ce serait un crime affreux, un assassinat! Un homme tuer une femme! un homme qui est le plus fort! Oh! tu ne voudras pas! tu ne voudras pas!

GENNARO, ébranlé.

Madame...

DOÑA LUCREZIA

Oh! je le vois bien, j'ai ma grâce! Cela se lit dans tes yeux. Oh! laisse-moi pleurer à tes pieds!

UNE VOIX, au dehors.

Gennaro!

GENNARO.

Qui m'appelle?

LA VOIX.

Mon frère Gennaro!

TOUS.

C'est Maffio!

LA VOIX.

Gennaro! Je meurs! Venge-moi!

GENNARO, relevant le couteau.

....C'est dit. Je n'écoute plus rien. Vous l'entendez, madame, il faut mourir!

DOÑA LUCREZIA, se débattant et lui retenant le bras.

Grâce! grâce! Encore un mot!

GENNARO.

Non!

DOÑA LUCREZIA

Pardon! Ecoute-moi!

GENNARO.

Non!

DOÑA LUCREZIA

Au nom du ciel!

GENNARO.

Non!

(Il la frappe.)

DOÑA LUCREZIA

Ah!... tu m'as tuée! — Gennaro! je suis ta mère!

(1)—Avec le recul des années, le lecteur, aujourd'hui, a peut-être quelque difficulté à admettre l'enthousiasme des anciens auditeurs de Lucrèce Borgia.

Aussi ne nous a-t-il pas paru inutile de reproduire quelques lignes de la lettre que George Sand, au début de 1870, écrivait à son "grand ami" Victor Hugo, après avoir assisté à une reprise exceptionnellement brillante de "Lucrèce" à la Comédie Française.

George Sand à Victor Hugo.

LUCRECE BORGIA est peut-être, dans tout votre théâtre, l'oeuvre la plus puissante et la plus haute. Si "Ruy Blas" est, par excellence, le drame heureux et brillant, l'idée de "Lucrèce Borgia" est plus pathétique, plus saisissante et plus profondément humaine.

Ce que j'admire surtout, c'est la simplicité hardie qui, sur les robustes assises de trois situations capitales, a bâti ce grand drame. Le théâtre antique procédait avec cette largeur calme et forte.

Trois actes, trois scènes, suffisent à poser, à nouer et à dénouer cette étonnante action:

La mère insultée en présence du fils.

Le fils empoisonné par la mère;

La mère punie et tuée par le fils.

La superbe trilogie a dû être coulée d'un seul jet, comme un groupe de bronze. Elle l'a été, n'est-ce pas? Je crois même me rappeler comment elle l'a été.

Il est tout simple que cette oeuvre d'une seule venue soit solide, indestructible et à jamais durable, et qu'on l'ait applaudie hier comme on l'a applaudie il y a quarante ans, comme on l'applaudira toujours.

L'effet, très grand dès le premier acte, a grandi de scène en scène, et a eu au dernier acte toute son explosion.

Chose étrange! ce dernier acte, on le connaît, on le sait par coeur, on attend l'entrée des moines, on attend l'apparition de Lucrèce Borgia, on attend le coup de couteau de Gennaro.

Eh bien! on est pourtand saisi, terrifié, haletant, comme si on ignorait tout ce qui va se passer; la première note du De Profundis coupant la chanson à boire vous fait passer un frisson dans les veines, on espère que Lucrèce Borgia sera reconnue et pardonnée par son fils, on espère que Gennaro ne tuera pas sa mère. Mais non, vous ne le voudrez pas, maître inflexible; il faut que le crime soit expié, il faut que le parricide aveugle châtie et venge tous ces forfaits, aveugles aussi peut-être...

RUY BLAS

Drame en V actes et en vers, représenté pour la première fois au Théâtre de la Renaissance, le 8 Novembre 1838.

Ici, Victor Hugo a voulu peindre l'agonie de la monarchie espagnole sous les derniers Habsbourg et, compte tenu des grossissements scéniques, il y est, somme toute, assez heureusement parvenu. Mais, sur ce fond de tableau s'enlève une de ses antithèses les plus voulues, partant, les plus exagérées: le laquais à la belle âme, en face du grand seigneur à la perfidie sadique. Cependant, si invraisemblable que soit la trame de la pièce, elle contient de grandes beautés qui la sauvent.

La scène se passe donc à Madrid, à la fin du XVIIè. s.. sous le règne de Charles II. Don Salluste, grand d'Espagne, disgracié, a résolu de se venger de la reine Marie de Neubourg. N'ayant pu décider son cousin, don César de Bazan, autre grand d'Espagne tombé dans la bohème, à le seconder dans cette entreprise, mais ayant surpris le secret de son laquais, Ruy Blas qui, "ver de terre amoureux d'une étoile", éprouve pour la reine une passion insensée, il imagine de substituer Ruy Blas à don César (qu'il fait arrêter et embarquer) et de présenter à la cour le laquais, comme son cousin.

La ruse réussit. Ruy Blas conquiert la faveur de la reine et parvient rapidement au rang de premier ministre. Esprit noble et généreux, il veut régénérer l'Espagne. Dans la scène qui suit, il malmène durement les ministres qui pillent le pays.

ACTE III.

La salle dite "salle de gouvernement", dans le palais du roi à Madrid.

Au fond, une grande porte élevée au-dessus de quelques marches. Dans l'angle à gauche, un pan coupé fermé par une tapisserie de haute lice. Dans l'angle opposé, une fenêtre. A droite,

une table carrée, revêtue d'un tapis de velours vert, autour de laquelle sont rangés des tabourets pour huit ou dix personnes corespondant à autant de pupitres placés sur la table. Le côté de la table qui fait face au spectateur est occupé par un grand fauteuil recouvert de drap d'or et surmonté d'un dais en drap d'or, aux armes d'Espagne, timbrées de la couronne royale. A côté de ce fauteuil, une chaise.

Au moment où le rideau se lève, la junte du "Despacho universal" (conseil privé du roi) est en séance.

.....

Dans la scène première, les conseillers se querellent, s'attribuent tous les bénéfices et se partagent tous les pouvoirs.

(Depuis quelques instants, Ruy Blas est entré par la porte du fond et assiste à la scène sans être vu des interlocuteurs. Il est vêtu de velours noir, avec un manteau de velours écarlate; il a la plume blanche au chapeau et la toison d'or au cou. Il les écoute d'abord en silence, puis, tout à coup, il s'avance à pas lents et paraît au milieu d'eux au plus fort de la querelle).

SCENE II

LES MEMES, RUY BLAS.

RUY BLAS, survenant.

Bon appétit, messieurs!

(Tous se retournent. Silence de surprise et d'inquiétude. Ruy Blas se couvre, croise les bras, et poursuit en les regardant en face.)

O ministres intègres!
Conseillers vertueux! voilà votre façon
De servir, serviteurs qui pillez la maison!
Donc vous n'avez pas honte et vous choisissez l'heure,
L'heure sombre où l'Espagne agonisante pleure!
Donc vous n'avez ici pas d'autres intérêts
Que remplir votre poche et vous enfuir après!
Soyez flétris, devant votre pays qui tombe!
—Mais voyez, regardez, ayez quelque pudeur.
L'Espagne et sa vertu, l'Espagne et sa grandeur,
Tout s'en va. Nous avons, depuis Philippe Quatre,

Perdu le Portugal, le Brésil, sans combattre;
En Alsace Brisach, Steinfort en Luxembourg;
Et toute la Comté jusqu'au dernier faubourg;
Le Roussillon, Ormuz, Goa, cinq mille lieues
De côte, et Fernambouc, et les Montagnes Bleues!
Mais voyez.—Du ponant jusques à l'orient,
L'Europe, qui vous hait, vous regarde en riant.
Comme si votre roi n'était plus qu'un fantôme,
La Hollande et l'Anglais partagent ce royaume;
Rome vous trompe; il faut ne risquer qu'à demi
Une armée en Piémont, quoique pays ami;
La Savoie et son duc sont pleins de précipices.
La France pour vous prendre attend des jours propices.
L'Autriche aussi vous guette. Et l'infant bavarois
Se meurt, vous le savez.—Quant à vos vice-rois,
Médina, fou d'amour, emplit Naples d'esclandres,
Vendémont vend Milan, Legañez perd les Flandres.
Quel remède à cela? — L'Etat est indigent,
L'Etat est épuisé de troupes et d'argent;
Nous avons sur la mer, où Dieu met ses colères
Perdu trois cents vaisseaux, sans compter les galères.
Et vous osez!... —Messieurs, en vingt ans, songez-y,
Le peuple, —j'en ai fait le compte, et c'est ainsi!—
Portant sa charge énorme et sous laquelle il ploie,
Pour vous, pour vos plaisirs, pour vos filles de joie,
Le peuple misérable, et qu'on pressure encor,
A sué quatre cent trente millions d'or!
Et ce n'est pas assez! et vous voulez, mes maîtres!...
Ah! j'ai honte pour vous!—Au dedans, routiers, reî-
[tres,
Vont battant le pays et brûlant la moisson.
L'escopette est braquée au coin de tout buisson.
Comme si c'était peu de la guerre des princes,
Guerre entre les couvents, guerre entre les provinces,
Tous voulant dévorer leur voisin éperdu,
Morsures d'affamés sur un vaisseau perdu!

Notre église en ruine est pleine de couleuvres;
L'herbe y croît. Quant aux grands, des aïeux, mais pas
[d'œuvres.
Tout se fait par intrigue et rien par loyauté.
L'Espagne est un égout où vient l'impureté
De toute nation.—Tout seigneur à ses gages
A cent coupe-jarrets qui parlent cent langages.
Génois, sardes, flamands, Babel est dans Madrid.
L'alguazil, dur au pauvre, au riche s'attendrit.
La nuit on assassine, et chacun crie: A l'aide!
—Hier on m'a volé, moi, près du pont de Tolède!—
La moitié de Madrid pille l'autre moitié.
Tous les juges vendus. Pas un soldat payé.
Anciens vainqueurs du monde, Espagnols que nous
[sommes,
Quelle armée avons-nous? A peine six mille hommes,
Qui vont pieds nus. Des gueux, des juifs, des montag-
[nards,
S'habillant d'une loque et s'armant de poignards.
Aussi d'un régiment toute bande se double.
Sitôt que la nuit tombe, il est une heure trouble
Où le soldat douteux se transforme en larron.
Matalobos a plus de troupes qu'un baron.
Un voleur fait chez lui la guerre au roi d'Espagne.
Hélas! les paysans qui sont dans la campagne
Insultent en passant la voiture du roi.
Et lui, votre seigneur, plein de deuil et d'effroi,
Seul, dans l'Escurial, avec les morts qu'il foule,
Courbe son front pensif sur qui l'empire croule!
—Voilà!—L'Europe, hélas! écrase du talon
Ce pays qui fut pourpre et n'est plus que haillon.
L'Etat s'est ruiné dans ce siècle funeste,
Et vous vous disputez à qui prendra le reste!
Ce grand peuple espagnol aux membres énervés,
Qui s'est couché dans l'ombre et sur qui vous vivez,
Expire dans cet antre où son sort se termine,

Triste comme un lion mangé par la vermine!
—Charles-Quint, dans ces temps d'opprobre et de ter-
[reur,
Que fais-tu dans ta tombe, ô puissant empereur?
Oh! lève-toi! viens voir! — Les bons font place aux
[pires.
Ce royaume effrayant, fait d'un amas d'empires,
Penche... Il nous faut ton bras! au secours, Charles-
[Quint!
Car l'Espagne se meurt, car l'Espagne s'éteint!
Ton globe qui brillait dans ta droite profonde,
Soleil éblouissant qui faisait croire au monde
Que le jour désormais se levait à Madrid,
Maintenant, astre mort, dans l'ombre s'amoindrit,
Lune aux trois quarts rongée et qui décroît encore,
Et que d'un autre peuple effacera l'aurore!
Hélas! ton héritage est en proie aux vendeurs,
Tes rayons, ils en font des piastres! Tes splendeurs
On les souille!—O géant, se peut-il que tu dormes?—
On vend ton sceptre au poids! un tas de nains difformes
Se taillent des pourpoints dans ton manteau de roi;
Et l'aigle impérial, qui, jadis, sous ta loi,
Couvrait le monde entier de tonnerre et de flamme,
Cuit, pauvre oiseau plumé, dans leur marmite infâme!

(Les conseillers se taisent, consternés. Seuls, le marquis de Priego et le comte de Camporeal redressent la tête et regardent Ruy Blas avec colère. Puis Camporéal, après avoir parlé à Priego, va à la table, écrit quelques mots sur un papier, les signe et les fait signer au marquis.)

LE COMTE DE CAMPOREAL, désignant le marquis de Priego et remettant le papier à Ruy Blas.

Monsieur le duc, —au nom de tous les deux,—voici
Notre démission de notre emploi.

RUY BLAS, prenant le papier, froidement.

Merci,
Vous vous retirerez, avec votre famille,

(A Priego)

Vous, en Andalousie,—

(A Camporeal)

Et vous, Comte, en Castille.
Chacun dans vos états. Soyez partis demain.

(Les deux seigneurs s'inclinent et sortent fièrement, le chapeau sur la tête. Ruy Blas se tourne vers les autres conseillers.)

Quiconque ne veut pas marcher dans mon chemin
Peut suivre ces messieurs.

(Silence dans les assistants. Ruy Blas s'assied à la table sur une chaise à dossier placée à droite du fauteuil royal, et s'occupe à décacheter une correspondance. Pendant qu'il parcourt les lettres l'une après l'autre, Covadenga, Arias et Ubilla échangent quelques paroles à voix basse.)

UBILLA, à Covadenga, montrant Ruy Blas.

Fils, nous avons un maître.
Cet homme sera grand.

DON MANUEL ARIAS.

Oui, s'il a le temps d'être.

COVADENGA.

Et s'il ne se perd pas à tout voir de trop près.

UBILLA.

Il sera Richelieu!

DON MANUEL ARIAS.

S'il n'est Olivarez!

RUY BLAS, après avoir parcouru vivement une lettre qu'il vient d'ouvrir.)

Un complot! qu'est ceci? messieurs, que vous disais-je?

(Lisant)

—..."Duc d'Olmedo, veillez. Il se prépare un piège
"Pour enlever quelqu'un de très grand de Madrid."

(Examinant la lettre)

—On ne nomme pas qui. Je veillerai.—L'écrit
Est anonyme.—

(Entre un huissier de cour qui s'approche de Ruy Blas avec une profonde révérence)

Allons! qu'est-ce?

L'HUISSIER.

A votre excellence
J'annonce monseigneur l'ambassadeur de France.

RUY BLAS.

Ah! d'Harcourt! Je ne puis à présent.

L'HUISSIER, s'inclinant.

Monseigneur,
Le nonce impérial dans la chambre d'honneur
Attend votre excellence.

RUY BLAS.

A cette heure? impossible.

(L'huissier s'incline et sort. Depuis quelques instants, un page est entré, vêtu d'une livrée couleur de feu à galons d'argent, et s'est approché de Ruy Blas.)

RUY BLAS, l'apercevant.

Mon page! je ne suis pour personne visible.

LE PAGE, bas.

Le comte Guritan, qui revient de Neubourg...

RUY BLAS, avec un geste de surprise.

Ah!—Page, enseigne-lui ma maison du faubourg.
Qu'il m'y vienne trouver demain, si bon lui semble.
Va.

(Le page sort. Aux conseillers.)

Nous aurons tantôt à travailler ensemble.
Dans deux heures, messieurs.—Revenez.

(Tous sortent en saluant profondément Ruy Blas.)

LES BURGRAVES

Drame en trois actes et en vers, représenté au Théâtre Français le 7 Mars 1843.

Les BURGRAVES passent, bien à tort, pour être une pièce ennuyeuse. Certes, on peut leur reprocher un lyrisme et un pathétique trop constants. Le spectateur se maintient difficilement, sans répit, sur les cimes où Victor Hugo prétend le hausser dès le lever du rideau... Mais si, à la représentation, on ne peut se défendre, par moments, d'une certaine lassitude, à la lecture, par contre, on est toujours plus emporté par le souffle du poète et l'on ne songe même plus à critiquer les artifices auxquels il a eu recours et qu'une analyse toute sèche du drame met, au contraire, en évidence.

Le burgrave Job est un de ces rudes châtelains qui, de leurs burgs établis sur les rochers des bords du Rhin, défièrent pendant quarante ans Barberousse. Au moment où la pièce commence, Job touche à sa centième année. On croit Barberousse mort depuis longtemps. Or, Job et Barberousse, sont frères, mais l'ignorent. Fils, tous deux, de l'empereur Frédéric, Job s'appelait dans sa jeunesse, Fosco, Barberousse, Donato. Epris l'un et l'autre d'une même femme, Fosco poignarda Donato et vendit la femme. Le vieux Job est torturé par cet affreux souvenir et le remords le ronge. Témoin attristé de la déchéance de sa race, il n'a qu'une consolation, Régina, sa petite-nièce, aimée du jeune Otbert.

Hélas! Régina est atteinte d'un mal considéré comme incurable; mais une vieille esclave, Guanhumara la rend à la vie à l'aide d'un philtre inconnu, après avoir exigé d'Otbert le serment qu'il tuera l'homme qu'elle lui désignera. Guanhumara n'est autre que la femme pour laquelle se sont querellés les deux frères et elle a projeté de faire poignarder Job par Otbert, qui est, sans le savoir, le fils du vieux burgrave. Heureusement, le grand empereur

Barberousse vient au burg sous les haillons d'un mendiant, pour réveiller au coeur des burgraves l'amour de la patrie allemande.

A la fin de la scène qui suit, il se fait reconnaître par son frère, à qui il pardonne. Sa venue ayant empêché le parricide, Guanhumara s'empoisonne et Otbert épouse Régina.

IIème. PARTIE.

LE MENDIANT.

LA SALLE DES PANOPLIES

A gauche une porte. Au fond une galerie à créneaux laissant voir le ciel. Murailles de basalte nues. Ensemble rude et sévère. Armures complètes adossées à tous les piliers.

SCENE V

OTBERT, REGINA

OTBERT, regardant sortir Job avec égarement.

Juste ciel! tout se mêle en mon esprit troublé.
Fuir avec Régina! fuir ce burg désolé!
Oh! si je rêve, ayez pitié de moi, madame,
Ne me réveillez pas. —Mais c'est bien toi, mon âme!
Ange, tu m'appartiens! fuyons avant ce soir,
Fuyons dès à présent! —Si tu pouvais savoir!...
Là l'éden radieux, derrière moi l'abîme!
Je fuis vers le bonheur, je fuis devant le crime!

REGINA.

Que dis-tu?

OTBERT.

Régina, ne crains rien. Je fuirai.
Mais mon serment! grand Dieu! Régina, j'ai juré!

Qu'importe? je fuirai, j'échapperai. Dieu juste,
Jugez-moi. Ce vieillard est bon, il est auguste,
Je l'aime! Viens, partons! Tout nous aide à la fois.
Rien ne peut empêcher notre fuite...

Pendant ces dernières paroles, Guanhumara est rentrée par la galerie du fond. Elle conduit Hatto et lui montre du doigt Otbert et Régina qui se tiennent embrassés. Hatto fait un signe, et derrière lui arrivent en foule les princes, les burgraves et les soldats. Le marquis leur indique du geste les deux amants, qui, absorbés dans leur contemplation d'eux-mêmes, ne voient rien et n'entendent rien. Tout à coup, au moment où Otbert se retourne, entraînant Régina, Hatto se dresse devant lui. Guanhumara a disparu).

SCENE II.

OTBERT, REGINA, HATTO, MAGNUS, GORLOIS, Les BURGRAVES, Les PRINCES, GIANNILARO. Soldats. Puis LE MENDIANT. Puis JOB.

HATTO à Otbert.

Tu crois?

REGINA.

Ciel! Hatto!

HATTO, aux archers.

Saisissez cet homme et cette femme.

OTBERT, tirant son épée et arrêtant du geste les soldats.

Marquis Hatto, je sais que tu n'es qu'un infâme.
Je te sais traître, impie, abominable et bas.
Je veux savoir aussi si l'on ne trouve pas
Au fond de ton cœur vil, cloaque d'immondices,
La peur, fange et limon que déposent les vices.
Je soupçonne, entre nous, que tu n'es qu'un poltron;

Et que tous ces seigneurs, —meilleurs que toi, baron!—
Quand j'aurai secoué ton faux semblant d'audace,
Vont voir ta lâcheté te monter à la face!
Je représente ici, par son choix souverain,
Régina, fille noble et comtesse du Rhin.
Prince, elle te refuse, et c'est moi qu'elle épouse.
Hatto, je te défie, à pied, sur la pelouse
Auprès de la Wisper, à trois milles d'ici,
A toute arme, en champ clos, sans délai, sans merci,
Sans quartier, réservés d'armet et de bavière,
A face découverte, au bord de la rivière;
Et l'on y jettera le vaincu. Tue ou meurs.

(Régina tombe évanouie. Ses femmes l'emportent. Otbert barre le passage aux archers, qui veulent s'approcher.)

Que nul ne fasse un pas! je parle à ces seigneurs.

(Aux princes)

Ecoutez tous, marquis venus dans la montagne,
Duc Gerhard, sire Uther, pendragon de Bretagne,
Burgrave Darius, burgrave Cadwalla,
Je soufflette à vos yeux ce baron que voilà;
Et j'invoque céans, pour châtier ses hontes,
Le droit des francs-archers par-devant les francs-comtes!

(Il jette son gant au visage de Hatto. Entre le Mendiant, confondu dans la foule des assistants.)

HATTO.

Je t'ai laissé parler!

(Bas à Zoaglio Giannilaro, qui est près de lui dans la foule des seigneurs.)

Dieu sait, Giannilaro,
Que mon épée en tremble encor dans le fourreau!

(A Otbert)

Maintenant, je te dis: Qui donc es-tu, mon brave?
Parle, es-tu fils de roi, duc souverain, margrave,
Pour m'oser défier? Dis ton nom seulement.
Le sais-tu? Tu te dis l'archer Otbert.

(Aux seigneurs)

Il ment!

(A Otbert)

Tu mens! Ton nom n'est pas Otbert. Je vais te dire
D'où tu viens, d'où tu sors, ce que tu vaux! —Messire,
Ton nom est Yorghi Spadaceli. Tu n'es
Pas même gentilhomme. Allons! je te connais.
Ton aïeul était corse et ta mère était slave.
Tu n'es qu'un vil faussaire, esclave et fils d'esclave.
Arrière!

(Aux assistants)

Il est, seigneurs, des princes parmi vous.
S'ils prennent son parti, je les accepte tous,
Pied contre pied, partout, ici, dans l'avenue,
Deux poignards dans les mains, et la poitrine nue!

(A Otbert)

Mais toi, vil brigand corse, échappé des makis,

(Il pousse du pied le gant d'Otbert)

Jette aux valets ton gant!

OTBERT.

Misérable!

LE MENDIANT, faisant un pas, à Hatto.

Marquis,
J'ai quatrevingt-douze ans, mais je te tiendrai tête.

(Il jette son bâton et prend l'épée de l'une des panoplies suspendues au mur.)

HATTO, éclatant de rire.

Un bouffon manquait à cette fête.
Le voici, messeigneurs. D'où sort ce compagnon?
Nous tombons du bohème au mendiant.

(Au mendiant)

Ton nom?

LE MENDIANT.

Fréderic de Souabe, empereur d'Allemagne.

MAGNUS.

Barberousse!

(Etonnement et stupeur. Tous s'écartent et forment une sorte de grand cercle autour du mendiant, qui dégage de ses haillons une croix attachée à son cou et l'élève de sa main droite, la gauche appuyée sur l'épée piquée en terre.)

LE MENDIANT.

Voici la croix de Charlemagne.

(Tous les yeux se fixent sur la croix. Moment de silence. Il reprend.)

Moi, Frédéric, seigneur du mont où je suis né,
Elu roi des romains, empereur couronné,
Porte-glaive de Dieu, roi de Bourgogne et d'Arles,
J'ai violé la tombe où dormait le grand Charles;
J'en ai fait pénitence; et, le genou plié,
J'ai vingt ans au désert pleuré, gémi, prié.
Vivant de l'eau du ciel et de l'herbe des roches,
Fantôme dont le pâtre abhorrait les approches,
Le monde entier m'a cru descendu chez les morts.

Mais j'entends mon pays qui m'appelle; je sors
De l'ombre où je songeais, exilé volontaire.
Il est temps de lever ma tête hors de terre.
Me reconnaissez-vous?

MAGNUS, s'approchant.

Ton bras, César romain?

LE MENDIANT.

Le trèfle qu'un de vous m'imprima sur la main?

(Il présente son bras à Magnus)

Vois.

(Magnus s'incline, examine attentivement le bras du mendiant, puis se redresse.)

MAGNUS, aux assistants.

Je déclare ici, la vérité m'y pousse,
Que voici l'empereur Frédéric Barberousse.

(La stupeur est au comble. Le cercle s'élargit. L'empereur, appuyé sur la grande épée, se tourne vers les assistants et promène sur eux des regards terribles.)

L'EMPEREUR.

Vous m'entendiez jadis marcher dans ces vallons,
Lorsque l'éperon d'or sonnait à mes talons.
Vous me reconnaissez, burgraves. —C'est le maître,
Celui qui subjugua l'Europe, et fit renaître
L'Allemagne d'Othon, reine au regard serein;
Celui que choisissaient pour juge souverain,
Comme bon empereur, comme bon gentilhomme,
Trois rois dans Mersebourg et deux papes dans Rome,
Et qui donna, touchant leurs fronts du sceptre d'or,
La couronne à Suénon, la tiare à Victor;

Celui qui des Hermann renversa le vieux trône;
Qui vainquit tour à tour, en Thrace et dans Icône,
L'empereur Isaac et le calife Arslan;
Celui qui, comprimant Gênes, Pise, Milan,
Etouffant guerres, cris, fureurs, trahisons viles,
Prit dans sa large main l'Italie aux cent villes;
Il est là qui vous parle. Il surgit devant vous!

(Il fait un pas. Tous reculent.)

—J'ai su juger les rois. Je sais traquer les loups.—
J'ai fait pendre les chefs des sept cités lombardes;
Albert l'Ours m'opposait dix mille hallebardes,
Je le brisai; mes pas sont dans tous les chemins;
J'ai démembré Henri le Lion de mes mains,
Arraché ses duchés, arraché ses provinces,
Puis avec ses débris j'ai fait quatorze princes;
Enfin, j'ai, quarante ans, avec mes doigts d'airain,
Pierre à pierre émietté vos donjons dans le Rhin!
Vous me reconnaissez, bandits! —Je viens vous dire
Que j'ai pris en pitié les douleurs de l'empire,
Que je vais vous rayer du nombre des vivants,
Et jeter votre cendre infâme aux quatre vents!

(Il se tourne vers les archers.)

Vos soldats m'entendront! Ils sont à moi. J'y compte.
Ils étaient à la gloire avant d'être à la honte.
C'est sous moi qu'ils servaient avant ces temps d'hor-
[reur,
Et plus d'un se souvient de son vieil empereur.
N'est-ce pas, vétérans? n'est-ce pas, camarades?

(Aux burgraves)

Ah! mécréants! félons! ravageurs de bourgades!
Ma mort vous fait renaître! Eh bien, touchez, voyez,
Entendez! c'est bien moi!

(Il marche à grands pas au milieu d'eux. Tous s'écartent devant lui.)

Sans doute vous croyez
Etre des chevaliers! Vous vous dites: —Nous sommes
Les fils des grands barons et des grands gentilshom-
[mes.
Nous les continuons. —Vous les continuez?
Vos pères, toujours fiers, jamais diminués,
Faisaient la grande guerre; ils se mettaient en marche,
Ils enjambaient les ponts dont on leur brisait l'arche,
Affrontaient le piquier ainsi que l'escadron,
Faisaient, musique en tête et sonnant du clairon,
Face à toute une armée et tenaient la campagne,
Et, si haute que fût la tour ou la montagne,
N'avaient besoin, pour prendre un château rude et fort,
Que d'une échelle en bois, pliant sous leur effort,
Dressée au pied des murs d'où ruisselait le soufre,
Ou d'une corde à noeuds, qui, dans l'ombre du gouffre,
Balancait ces guerriers, moins hommes que démons,
Et que le vent, la nuit, tordait au flanc des monts!
Blâmait-on ces assauts de nuit, ces capitaines
Défiaient l'empereur, au grand jour, dans les plaines,
Puis attendaient, debout dans l'ombre, un contre vingt,
Que le soleil parût et que l'empereur vînt!
C'est ainsi qu'ils gagnaient châteaux, villes et terres;
Si bien qu'il se trouvait qu'après trente ans de guerres,
Quand on cherchait des yeux tous ces faiseurs d'ex-
[ploits,
Les petits étaient ducs et les grands étaient rois!—
Vous,— comme des chacals et comme des orfraies,
Cachés dans les taillis et dans les oseraies,
Vils, muets, accroupis, un poignard à la main,
Dans quelque mare immonde au bord du grand chemin,
D'un chien qui peut passer redoutant les morsures,
Vous épiez le soir, près des routes peu sûres;
Le pas d'un voyageur, le grelot d'un mulet;

Vous êtes cent pour prendre un pauvre homme au col-
[let;
Le coup fait, vous fuyez en hâte à vos repaires...—
Et vous osez parler de vos pères!— Vos pères,
Hardis parmi les forts, grands parmi les meilleurs,
Etaient des conquérants; vous êtes des voleurs!

(Les burgraves baissent la tête avec une sombre expression d'abattement, d'indignation et d'épouvante. Il poursuit.)

Si vous aviez des cœurs, si vous aviez des âmes,
On vous dirait: Vraiment, vous êtes trop infâmes!
Quel moment prenez-vous, lâchement enhardis,
Pour faire, vous, barons, ce métier de bandits?
L'heure où notre Allemagne expire!— Ignominie!
Fils méchants, vous pillez la mère à l'agonie!
Elle pleure, et, levant au ciel ses bras roidis,
Sa voix faible en râlant vous dit: Soyez maudits!
Ce qu'elle dit tout bas, je le crie à voix haute.
Je suis votre empereur, je ne suis plus votre hôte.
Soyez maudits! je rentre en mes droits aujourd'hui,
Et, m'étant châtié, puis châtier autrui.

(Il aperçoit les deux margraves Platon et Gilissa, et marche droit à eux.)

Marquis de Moravie et marquis de Lusace,
Vous sur les bords du Rhin! est-ce là votre place?
Tandis que ces bandits vous fêtent en riant,
On entend des chevaux hennir à l'orient.
Les hordes du Levant sont aux portes de Vienne.
Aux frontières, messieurs! allez! Qu'il vous souvienne
De Henri le Barbu, d'Ernest le Cuirassé.
Nous gardons le créneau; vous gardez le fossé.
Allez!

(Apercevant Zoaglio Giannilaro)

Giannilaro! ta figure me gêne.
Que viens-tu faire ici? Génois, retourne à Gêne!

(Au pendragon de Bretagne)

Que nous veut sire Uther? Quoi! des Bretons aussi!
Tous les aventuriers du monde sont ici!

(Aux deux marquis Platon et Gilissa)

Les margraves paieront cent mille marcs d'amende.

(Au comte Lupus)

Grande jeunesse, mais perversité plus grande.
Tu n'es plus rien! je mets ta ville en liberté.

(Au duc Gerhard)

La comtesse Isabelle a perdu son comté.
Le larron, c'est toi, duc! Tu t'en iras à Bâle;
Nous y convoquerons la chambre impériale,
Et là, publiquement, prince, tu marcheras
Une lieue, en portant un juif entre tes bras.

(Aux soldats)

Délivrez les captifs! et, de leurs mains d'esclaves,
Qu'ils attachent leur chaîne au cou de ces burgraves!

(Aux burgraves)

Ah! vous n'attendiez point ce réveil, n'est-ce pas
Vous chantiez, verre en main, l'amour, les longs repas;
Vous poussiez de grands cris et vous étiez en joies;
Vous enfonciez gaîment vos ongles dans vos proies;
Vous déchiriez mon peuple, hélas! qui m'est si cher,
Et vous vous partagiez les lambeaux de sa chair!
Tout à coup... tout à coup, dans l'antre inaccessible,
Le vengeur indigné, frissonnant et terrible,
Apparaît; l'empereur met le pied sur vos tours,
Et l'aigle vient s'abattre au milieu des vautours!

(Tous semblent frappés de consternation et de terreur. Depuis quelques instants Job est entré et s'est mêlé en silence aux chevaliers. Magnus seul a écouté l'empereur sans trouble, et n'a cessé de le regarder fixement pendant qu'il a parlé. Quand Bargerousse a fini, Magnus le regarde encore une fois de la tête aux pieds, puis son visage prend une sombre expression de joie et de fureur.

MAGNUS, l'œil fixé sur l'empereur.

Oui, c'est bien lui! — vivant!

(Il écarte d'un geste formidable les soldats et les princes, marche au fond, franchit en deux pas le degré de six marches, saisit de ses deux poings les créneaux de la galerie, et crie au dehors d'une voix tonnante:)

Triplez les sentinelles!
Les archers au donjon! les frondeurs aux deux ailes!
Haut le pont! bas la herse! Armez les mangonneaux!
Mille hommes au ravin! mille hommes aux créneaux!
Soldats! courez au bois, taillez granits et marbres,
Prenez les plus grands blocs, prenez les plus grands [arbres,
Et sur ce mont, qui jette au monde la terreur,
Faites-nous un gibet digne d'un empereur!

(Il redescend)

Il s'est livré lui-même. Il est pris!

(Croisant les bras et regardant l'empereur en face.)

Je t'admire!
Où sont tes gens? Où sont les fourriers de l'empire?
Entendrons-nous bientôt tes trompettes sonner?
Vas-tu, sur ce donjon, que tu dois ruiner,
Semer dans les débris où sifflera la bise,
Du sel comme à Lubeck, du chanvre comme à Pise?
Mais quoi? je n'entends rien. Serais-tu seul ici?
Pas d'armée, ô César! Je sais que c'est ainsi
Que tu fais d'ordinaire, et que c'est de la sorte

Que, l'épée à la main, seul, brisant une porte,
Criant tout haut ton nom, tu pris Tarse et Cori;
Il t'a suffi d'un pas, il t'a suffi d'un cri
Pour forcer Gêne, Utrecht, et Rome abâtardie;
Iconium plia sous toi; la Lombardie
Trembla, quand elle vit, à ton souffle d'enfer,
Frissonner dans Milan l'arbre aux feuilles de fer;
Nous savons tout cela; mais sais-tu qui nous sommes?

(Montrant les soldats)

Je t'écoutais parler tout à l'heure à ces hommes,
Leur dire: Vétérans, camarades! — Fort bien!
Pas un n'a bougé, vois. C'est qu'ici tu n'es rien.
C'est mon père qu'on craint, c'est mon père qu'on aime.
Ils sont au comte Job avant d'être à Dieu même!
L'hôte seul est sacré, César, pour le bandit.
Or, tu n'es plus notre hôte, et toi-même l'as dit.

(Montrant Job)

Ecoute, ce vieillard que tu vois, c'est mon père.
C'est lui qui t'a flétri du fer triangulaire,
Et l'on te reconnaît aux marques de l'affront
Mieux qu'à l'huile sacrée effacée à ton front!
La haine entre vous deux est comme vous ancienne.
Tu mis à prix sa tête, il mit à prix la tienne;
Il la tient. Te voilà seul et nu parmi nous.
Fritz de Hohenstaufen! regarde-nous bien tous!
Plutôt que d'être entré, car vraiment tu me touches,
Dans ce cercle muet de chevaliers farouches,
Darius, Cadwalla, Gorlois, Hatto, Magnus,
Chez le grand comte Job, burgrave du Taunus,
Il vaudrait mieux pour toi, — roi de Bourgogne et [d'Arles,
Empereur qui ne sais même pas à qui tu parles,
Que rien qu'à sa folie on aurait reconnu,—

Il vaudrait mieux, plutôt que d'être ici venu,
Etre entré, quand la nuit tend ses voiles funèbres,
Dans quelque antre d'Afrique, et, parmi les ténèbres,
Voir soudain des lions et des tigres, ô roi!
Sortir de toutes parts de l'ombre autour de toi.

(Pendant que Magnus a parlé, le cercle des burgraves s'est resserré lentement autour de l'empereur. Derrière les burgraves est venue se ranger silencieusement une ligne triple de soldats armés jusqu'aux dents, au-dessus desquels s'élève la grande bannière du burg, mi-partie rouge et noire, avec une hache d'argent brodée dans le champ en gueules, et cette légende sous la hache: "Monti comam, viro caput". L'empereur, sans reculer d'un pas, tient cette foule en respect. Tout à coup, quand Magnus a fini, l'un des burgraves tire son épée.)

CADWALLA, tirant son épée.

César! César! César! rends-nous nos citadelles!

DARIUS, tirant son épée.

Nos burgs, qui ne sont plus que des nids d'hirondelles!

HATTO, tirant son épée.

Rends-nous nos amis morts, qui hantent nos donjons
Quand l'âpre vent des nuits pleure à travers les joncs!

MAGNUS, saisissant sa hache.

Ah! tu sors du sépulcre! eh bien! je t'y repousse,
Afin qu'au même instant, — tu comprends, Barbe-
[rousse—,
Où le monde entendra cent voix avec transport
Crier: Il est vivant! l'écho dise: Il est mort!
—Tremble donc, insensé, qui menaçais nos têtes!

(Les burgraves, l'épée haute, pressent Barberousse avec des cris formidables. Job sort de la foule et lève la main. Tous se taisent.)

JOB, à l'empereur.

Sire, mon fils Magnus vous a dit vrai. Vous êtes
Mon ennemi. C'est moi qui, soldat irrité,
Jadis portai la main sur votre majesté.
Je vous hais. — Mais je veux une Allemagne au monde.
Mon pays plie et penche en une ombre profonde.
Sauvez-le! Moi je tombe à genoux en ce lieu
Devant mon empereur que ramène mon Dieu!

(Il s'agenouille devant Barberousse, puis se tourne à demi vers les princes et les burgraves.)

A genoux tous! — Jetez à terre vos épées!

(Tous jettent leurs épées et se prosternent, excepté Magnus. Job, à genoux, parle à l'empereur.)

Vous êtes nécessaire aux nations frappées;
Vous seul! Sans vous l'Etat touche aux derniers mo-
[ments.
Il est en Allemagne encor deux allemands:
Vous et moi. — Vous et moi, cela suffira, sire.
Régnez.

(Désignant du geste les assistants.)

Quant à ceux-ci, je les ai laissés dire.
Excusez-les; ce sont des jeunes gens.

(A Magnus, qui est resté debout.)

Magnus!

(Magnus, en proie à une sombre irrésolution, semble hésiter. Son père fait un geste. Il tombe à genoux.)
(Job poursuit.)

Toujours barons et serfs, fronts casqués et pieds nus,
Chasseurs et laboureurs, ont échangé des haines;

Les montagnards toujours ont fait la guerre aux
[plaines;
Vous le savez. Pourtant, j'en conviens sans effort,
Les barons ont mal fait, les montagnes ont tort!

(Se relevant. Aux soldats.)

Qu'on mette en liberté les captifs.

(Les soldats obéissent en silence et détachent les chaînes des prisonniers, qui, pendant cette scène, sont venus se grouper dans la galerie, au fond. Job reprend.)

Vous, burgraves,
Prenez, César le veut, leurs fers et leurs entraves.

(Les burgraves se relèvent avec indignation. Job les regarde avec autorité.)

—Moi, d'abord.

(Il fait signe à un soldat de lui mettre au cou un des colliers de fer. Le soldat baisse la tête et détourne les yeux. Job lui fait signe de nouveau. Le soldat obéit. Les autres burgraves se laissent enchaîner sans résistance. Job, la chaîne au cou, se tourne vers l'empereur.)

Nous voilà comme tu nous voulais,
Très auguste empereur. Dans son propre palais
Le vieux Job est esclave et t'apporte sa tête.
Maintenant, si des fronts qu'a battus la tempête
Méritent la pitié, mon maître, écoutez-moi.
Quand vous irez combattre aux frontières, ô roi!
Laissez-nous,—faites-nous cette grâce dernière.
Vous suivre, troupe armée et pourtant prisonnière.
Nous garderons nos fers; mais, tristes et soumis,
Mettez-nous face à face avec vos ennemis,
Devant les plus hardis, devant les plus barbares;
Et, quels qu'ils soient, Hongrois, Vandales, Magyares,
Fussent-ils plus nombreux que ne sont sur la mer
Les grêles du printemps et les neiges d'hiver,

Fussent-ils plus épais que les blés sur la plaine,
Vous nous verrez, flétris, l'oeil baissé, l'âme pleine
De ce regret amer qui se change en courroux,
Balayer —j'en réponds!— ces hordes devant vous,
Terribles, enchaînés, les mains de sang trempées,
Forçats par nos carcans, héros par nos épées!

LE CAPITAINE DES ARCHERS DU BURG, s'avançant vers Job et s'inclinant pour prendre ses ordres.

Seigneur...

(Job secoue la tête et lui fait signe du doigt de s'adresser à l'empereur, silencieux et immobile. Le capitaine se tourne vers l'empereur et le salue profondément.)

Sire...

L'EMPEREUR, désignant les burgraves.

Aux prisons!

(Les soldats emmènent les barons, excepté Job, qui reste sur un signe de l'empereur. Tous sortent. Quand ils sont seuls, Frédéric s'approche de Job et détache sa chaîne. Job se laisse faire avec stupeur. Moment de silence.)

L'EMPEREUR, regardant Job en face.

Fosco!

JOB, tressaillant avec épouvante.

Ciel!

L'EMPEREUR, le doigt sur la bouche.

Pas de bruit.

JOB, à part.

Dieu!

L'EMPEREUR.

Va ce soir m'attendre où tu vas chaque nuit.

LE THEATRE EN LIBERTÉ

A côté du dramaturge romantique, prisonnier des chaînes qu'il s'est lui-même forgées par la préface de Cromwell, il nous a semblé intéressant de montrer, par une scène du "Théâtre en Liberté", ce que la verve de Victor Hugo pouvait donner lorsqu'il se laissait aller à sa fantaisie.

Déjà, dans "Ruy Blas", le comique de César de Bazan annonçait certaines tirades de "Cyrano de Bergerac". On verra mieux encore, par cet extrait de la "Forêt mouillée" ce que Rostand, —le Rostand de "Chantecler" surtout—, doit au grand poète lyrique.

Une forêt après la pluie. Foule de fleurs et de plantes. Au premier plan, lilas, acacias et faux ébéniers en fleur. Un ruisseau. Un étang. Un âne attaché à un arbre. Flaques d'eau dans l'herbe. Un rayon de soleil dans les feuilles. On voit écrit sur un poteau: "Il y a ici des piéges à loup."

SCENE II.

(La pluie a tout à fait cessé. Soleil partout. Toutes sortes d'êtres).

UNE VOIX, dans l'air.

C'est le printemps qui vient, ce frère de l'aurore;
C'est la saison qui rit, sœur de l'heure qui dore;
C'est l'instant où verdit le sillon nourricier,
Où, sonore et gonflé des fontes du glacier,
L'Arveyron bleu s'accouple au flot jaune de l'Arve,
Où mai sort de l'hiver et le sphinx de sa larve;

Bonheur! Soleil! Les maux et les froids sont finis;
L'azur est dans le ciel, l'amour est dans les nids;
L'amour trouble les yeux de vierge des gazelles;
Oiseaux, mêlez vos chants; âmes, mêlez vos ailes;
Gloire à Dieu!

UN MOINEAU FRANC, sortant de dessous les feuilles et secouant ses ailes.

Dehors, tous!

(Au signal donné par le moineau, un mouvement extraordinaire agite la forêt. Il semble que tout s'éveille et se mette à vivre. Les choses deviennent des êtres. Les fleurs prennent des airs de femmes. On dirait que les esprits des plantes sortent la tête de dessous les feuilles et se mettent à jaser. Tout parle, tout murmure, tout chuchote. Des querelles ça et là. Toutes les tiges se penchent pêle-mêle les unes vers les autres. Le vent va et vient. Les oiseaux, les papillons, les mouches vont et viennent. Les vers de terre se dressent hors de leurs trous. Les parfums et les rayons se baisent. Le soleil fait dans les massifs d'arbres tous les verts possibles. Pendant toute la scène, les mousses, les plantes, les oiseaux, les mouches se mêlent en groupes qui se décomposent et se recomposent sans cesse. Dans des coins, des fleurs font leur toilette, les joyeuses s'ajustant des colliers de gouttes de rosée, les mélancoliques faisant briller au soleil leur larme de pluie. L'eau de l'étang imite les frémissements d'une gaze d'argent. Les nids font de petits cris. Pour le voyant, c'est un immense tumulte; pour l'homme, c'est une paix immense.)

UN BOUTON D'OR, à une pâquerette.

Vois, ma soeur du gazon,
Le soleil éclater de rire à l'horizon.

LE MOINEAU.

Beaux jours! Chacun s'en va vers sa terre promise,
Et part pour son éden. L'anglais fuit la Tamise,
Le turc cherche la Mecque, et le grec lorgne Spa.

UN HOCHEQUEUE.

Congé!

UNE ABEILLE.

La clef des champs!

UN MOUCHERON, apercevant une rose et se tournant vers le soleil.

Baiserai-je, papa?

LE MOINEAU.

L'artificier Phœbus là-bas tire sa gerbe.

UN MYOSOTIS.

Un peu d'arc-en-ciel tremble au bout de tout brin [d'herbe.

UNE BRANCHE D'ARBRE.

Ce bougon de nuage est parti. C'est charmant.
Jouons.

UNE CHOUETTE, du creux d'un saule.

Arbres, fleurs, nids, profitez du moment,
Vivez, chantez! jasez comme un club de portières!
Mais gare l'oiseleur! Gare les bouquetières!
Gare le bûcheron!

LES FLEURS.

Tout ça, c'est des ragots!

LES FLEURS.

Nous ne te croyons pas.

LA CHOUETTE.

Prenez garde.

LES BRANCHES D'ARBRE.

Fagots!

LE MOINEAU, chantant.

Comme j'allais entrer pour lorgner dans l'église
Cidalise,
Je me suis arrêté pour prendre le menton
A Goton.

LE HOCHEQUEUE.

Que chantes-tu là?

LE MOINEAU.

J'ai cueilli cette morale
Du temps où, ne rêvant qu'églogue et pastorale,
Dans les bois de Meudon, j'avais pris pour palais
La barbe d'un vieil antre, ami de Rabelais.

(Aux oiseaux)

Hé! venez voir, pinsons, verdiers, les geais, les merles!
La toile d'araignée est un sac plein de perles.

UN NENUPHAR, se penchant.

Charmant!

L'ARAIGNEE.

J'aimerais mieux des mouches.

LES OISEAUX.

Nous aussi.

UNE ORTIE.

L'oiseau vaut le chat.

LES GOUTTES DE PLUIE, tombant de feuille en feuille.

Ut-Ré-Mi-Fa-Sol-La-Si-
Ut.

LE MOINEAU.

Ça, jouons.

LE HOCHEQUEUE.

Faisons un horrible vacarme.

DENARIUS, en contemplation.

Frais silence!

UNE GOUTTE D'EAU, en tombant.

J'étais diamant, je suis larme.
Femmes, ne tombez pas.

LE MOINEAU.

La femme, ô goutte d'eau,
Ne tombe pas; va voir à Mabille, au Prado,
Partout où l'amour mène à grands guides son coche,
Au Wauxhall. L'homme tombe, et la femme...

LA SURFACE DE L'ETANG.

Ricoche

LA LAVANDE.

La taille de la guêpe est charmante.

LES PAPILLONS.

Jouons...

LES OISEAUX.

Courons!

LE MOINEAU.

Pillons! L'ordre, c'est le délire.

(Entre un paon)

LE PAON.

Quel tumulte de chants et de cris! Bruit de lyre
Mêlé de grincements! Sous ces acacias
On croirait qu'Apollon écorche Marsyas.

LE MOINEAU.

A sac les fleurs! Drinn! Drinn!

LE PAON.

Toi qui fais ce tapage,
Qu'es-tu?

LE MOINEAU.

Je suis gamin; autrefois j'étais page.
Je m'ébats, cher seigneur. Si je n'étais voyou,
Je voudrais être rose et dire: "I LOVE YOU".
Je suis l'oiseau gaîté, rapin de l'astre joie.
A nous deux nous faisons le printemps. L'aigle et l'oie
Sont mes deux ennemis, l'un en haut, l'autre en bas.
Vous êtes entre eux deux. Bonsoir.

(Il se jette au milieu du tumulte)

Hé!

(Les oiseaux l'accueillent avec des grands cris de joie. Les fleurs et les feuilles s'effarent. Il se tourne vers le paon qui se pavane.)

Je m'ébats!

(Entre un essaim de frelons.)

LES FRELONS, chantant.

A bas Socrate, Epicure,
Shakespeare, Gluck, Raphael!
A bas l'astre! à bas le ciel!

Vivent la bave et le fiel,
L'ombre obscure,
La piqûre
Sans le miel!

LE MOINEAU.

A bas les noirs frelons avec leur voix d'eunuques!

(Les oiseaux poursuivent et chassent les frelons avec de grands cris.)

LES VIEUX ARBRES, aux oiseaux.

Vous faites trop de bruit! Paix donc!

LE MOINEAU, aux arbres.

Salut, perruques!

LE HOCHEQUEUE.

Académiciens, fichez-nous donc la paix.
Je sais, vous êtes sourds et vous êtes épais,
Soit. Contentez-vous-en. Foin de vos vieux branchages
Où l'antique Zéphyr redit ses rabâchages!

UN PIQUEBOIS.

A bas, vieux grognons!

LE MOINEAU, regardant autour de lui.

Mais, palsambleu! c'est la cour
Que ce bois! C'est Versailles et l'Oeil-de-bœuf...

(A une touffe de bruyère.)

Bonjour,
La Bruyère.

(A une branche d'arbre)

Bonjour, Rameau.

(A une corneille sur le rocher)

..Bonjour, Corneille.

(Au nénuphar)

Bonjour, Boileau.

(A un papillon blanc qui tourne autour d'une rose épanouie)

L'enfant, laisse là cette vieille,
Elle est d'hier matin.

(Le papillon s'en va)

LA ROSE.

Que cet âge est grossier!

LES FLEURS, à un limaçon qui passe.

Fi! le vilain!

LE LIMAÇON.

Tout beau! je suis un financier.
Je laisse de l'argent derrière moi, les belles!

PLANTES ET FLEURS, en foule, se penchant vers le papillon blanc.

Viens! viens! beau papillon!

LE PAPILLON.

Vos noms, mesdemoiselle?

LE SOUCI.

Mariage.

L'ORTIE.

Vertu.

LA ROMAINE.

Porcia.

LA SALSEPAREILLE.

Mon nom est force, amour, santé.

UN ROSIER EN FLEUR, au papillon.

Viens chez moi. Mes boutons sont des cachettes d'âmes.

(Le papillon se précipite dans le rosier et y disparaît)

LE MOINEAU.

Le tonnerre devrait faire des mélodrames,
A-t-il fait tout à l'heure assez de bruit pour rien!

(Au hochequeue.)

Regarde. Le bois chante un hymne aérien.
Parmi les Cupidons, marmaille vive et leste,
Bambins ailés, Vénus, bonne d'enfants céleste,
Sourit dans l'ombre à Mars, le divin tourlourou.

UN NUAGE.

Le bonheur, c'est le ciel!

UN RAMIER.

C'est le nid!

LA CHOUETTE.

C'est un trou.

LA RONCE, chantant.

Les moutons, promis aux fourchettes,
Passent là-bas; j'entends leurs voix.
Sonnez, clochettes,
Au fond des bois.

Le beau Narcisse est en manchettes;
Silène a mis toutes ses croix.
Sonnez clochettes,
Au fond des bois.

Les Jeannots avec les Fanchettes
Vont folâtrer en tapinois.
Sonnez, clochettes,
Au fond des bois.

Les faunes, hors de leurs cachettes,
Avancent leur profil sournois.
Sonnez, clochettes,
Au fond des bois.

DENARIUS.

O nature farouche, âpre, chaste, superbe,
Je vis en toi! j'écoute avec amour ton verbe!

UNE GIROFLEE.

Tiens, tiens! Je n'avais pas encor vu ce grimaud.
Quels ongles noirs!

DENARIUS.

Tout est énigme et tout est mot.
Oh! je sens la forêt pleine de la chimère!
La création, c'est une sombre grammaire.
L'invisible, au réel mêlé, change un rayon

En regard, et la fleur et l'arbre en vision.
Les hommes sont en proie aux choses. Le mystère
Leur parle, même après le rire de Voltaire.
S'ils n'ont plus Zoroastre, ils ont Cagliostro.

UNE GRUE, au vent qui lui ébouriffe les plumes.

Du respect! je suis femme!

(Elle donne des coups de bec et des coups de patte de tous les côtés avec colère).

LE HOCHEQUEUE.

Unguibus

LE MOINEAU.

Et rostro.

LES ARBRES.

Paix!

DENARIUS, contemplant.

Le mot de l'énigme est sépulcre.

UN CONCOMBRE.

Vinaigre.

LE PAPILLON, sortant du rosier.

Oh! les fleurs!

UNE SAUTERELLE.

J'aime mieux les herbes.

LES FLEURS.

Grande maigre,
Va te faire engager à l'Opéra.

(Elles se penchent furieuses pour chasser la sauterelle).

LE MOINEAU.

Satan!

Quel hourvari!

LES FLEURS.

Va-t'en, puce des blés!

LA ROSE.

Va-t'en!

UN PIED-D'ALOUETTE.

Prends garde à toi! la fleur peut s'envoler.

UNE GUEULE-DE-LOUP.

Et mordre.

LES ARBRES.

Paix-là!

(L'âne broute le pied-d'alouette, la sauterelle et la gueule-de-loup.)

LE MOINEAU.

Hé! que fais-tu, toi?

L'ANE.

Je rétablis l'ordre.

TABLE DES MATIERES

PAGES

Biographie de Victor Hugo 5
Chronologie des oeuvres théatrales de Victor Hugo ... 9

CROMWELL

Préface 11

HERNANI

Acte IV.—Le tombeau. 67

LUCRECE BORGIA

Acte III.—Ivres morts 93

RUY BLAS

Acte III.—Scène II 119

LES BURGRAVES

IIème partie.—Le mendiant.—Scènes V et VI 127

LE THÉATRE EN LIBERTÉ

Scène II 145

558
2003 N1

Imprenta «La Sud América», Av. Portugal 221, Santiago

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

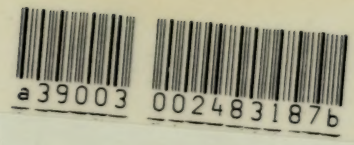
The Library
University of Ottawa
Date due

MAR 27 1972

27 0274

SEP 22 2002

SEP 09 2002


a39003 002483187b

CE PQ 2282
.E3 1900Z V003
COO HUGO, VICTOR MORCEAUX CHO
ACC# 1223599